QUADERNI del CDS

n° 2 - Anno II - Fascicolo 1 - 2003

Periodico a cura del
Centro di Documentazione Storica
della Circoscrizione 5
CITTÁ DI TORINO

Via Balangero 336: uno stabilimento cinematografico nella Torino del cinema muto

di Gabriella Pernaci e Valter Rodriquez

Premessa

Questo lavoro sullo stabilimento cinematografico che ebbe sede tra il 1912 e i primi anni Venti in via Balangero 336, in Borgata Ceronda, ha preso avvio nell'ambito di un seminario propedeutico alla ricerca storica tenuto nell'anno 2000, a cura del Centro di Documentazione Storica della Circoscrizione 5 (CDS). L'obiettivo del seminario era la schedatura di alcuni soggetti del nostro territorio, cioè l'individuazione e un primo riordino critico delle fonti ad essi riferite, ma alcuni elementi emersi nel corso del lavoro ci hanno spinto a proseguire e ad approfondire la ricerca. In primo luogo le fonti reperite che si sono rivelate più numerose e articolate del previsto. In secondo luogo la constatazione che questo soggetto, a differenza di un altro stabilimento cinematografico che ebbe sede in quello che è l'attuale territorio della Circoscrizione 5, la FERT in Corso Lombardia, era pressoché sconosciuto agli abitanti della zona. Inoltre la vicenda di via Balangero si inserisce nel fenomeno rappresentato dallo sviluppo dell'industria cinematografica torinese nel cosiddetto periodo giolittiano, cioè il periodo del decollo industriale di Torino, che trasformò la città e coinvolse fortemente la zona nord ovest. La presenza, tra le ditte che operarono in Borgata Ceronda, di piccole imprese dal carattere artigianale che nascevano sull'onda dell'eccezionale diffusione del cinema, e di altre, di media dimensione ma che avevano tra i loro finanziatori personaggi di primo piano del mondo industriale e finanziario torinese, ci ha indotti a contestualizzare la vicenda ponendo una particolare attenzione alle motivazioni di coloro che investirono nella nuova industria e a quelle del pubblico che ne decretò il successo. Particolarmente stimolante sotto questo aspetto è stato il dibattito, in corso all'interno del CDS, sui problemi relativi allo studio delle comunità e in particolare dei soggetti sociali che le articolano, che ci ha fornito interessanti spunti per l'interpretazione del contesto sociale nel quale si svolse la vicenda dello stabilimento. L'auspicio è dunque che questo lavoro

possa rappresentare un contributo sia alla conoscenza della storia del nostro territorio sia a tale dibattito.

Le fonti documentarie sulle quali abbiamo lavorato sono state reperite oltre che all'Archivio di Stato, presso la Biblioteca Nazionale, la Biblioteca del Museo del Cinema M. Gromo e l'Archivio Storico del Comune di Torino, ai quali va il nostro ringraziamento per aver concesso la riproduzione delle immagini che illustrano la ricerca.

Le riproduzioni fotografiche, grazie ad una collaborazione avviata nell'ambito di questo lavoro tra il CDS e l'I.P.I.A. G. Vigliardi Paravia di Torino, sono state effettuate dagli allievi della II A fotografi dell'anno scolastico 2002-2003, che si stanno anche occupando della progettazione grafica di una mostra sullo stesso soggetto. Pertanto un particolare ringraziamento va a: Emanuela Croce, Gabriele Di Stefano, Antonio Fermino, Valerio Licata, Desirée Lo Vetro, Cinzia Melis, Linda Pace, Daniela Pagano, Massimiliano Parrelli, Federica Princigalli, Serena Rizza, Enrico Ruggeri, e alle loro insegnanti Rocchina Amendola e Grazia Scuderi.

La prima casa cinematografica di via Balangero 336: la Torino Film

Quando nel 1910 Francesca, Vincenzo ed Angelo Gallo registravano il passaggio di proprietà del terreno e del fabbricato situati in via Balangero 336 in Borgata Ceronda, ereditati dal padre Antonio[1], erano passati ormai cinque anni dalla morte di quest'ultimo[2].

Probabilmente, la necessità di disporne pienamente si manifestò solo in seguito al cambiamento dei progetti dei Gallo rispetto alla proprietà che comprendeva un fabbricato, un giardino ed una pezza di prato per un'estensione di ettari 2.82.62, e che ospitava la manifattura di lana meccanica fondata nel 1878 da Antonio. Imprenditore e commerciante di origine astigiana, con l'apertura di un altro lanificio in strada Pianezza 255[3] e l'appoggio economico ad attività di tipo assistenziale e filantropico nella zona – come la partecipazione all'apertura dell'asilo Principessa Isabella – Antonio Gallo era diventato uno dei maggiorenti di Lucento.

Nel 1905 alla sua morte, Vincenzo ed Angelo avevano continuato a gestire la fabbrica, che nel 1911 aveva alle dipendenze venti operai[4], ma la posizione di prestigio nella comunità locale della famiglia e dell'attività si erano

[1] ASCT, Catasto, Sez. 63/2, 1910, art. 2679, n. reg. 53883
[2] Su Antonio Gallo vedi BENIGNO M., DELFINO T., 1993, p. 51
[3] SCHIAVI L., 1997, pp. 114, 115
[4] ASCT, Censimento Industriale, 1911, Frazione N, reg. 19

intanto ridotte a causa delle trasformazioni del contesto torinese ed in particolare della zona nord della città.

L'edificio – detto le Fornaci per l'attività di cottura di materiale edile che vi era ospitata almeno fino al 1874[5] – nel 1911, a causa dello sviluppo industriale della città acceleratosi a partire dai primi anni del Novecento, era ormai inserito in un territorio che vedeva man mano crescere il numero delle aziende e quello della popolazione. Lucento, che nel 1871 contava 1.529 abitanti per lo più occupati in attività agricole[6], era passata nel 1901 a 3.045 abitanti e nel 1911 a 5.855[7], in maggioranza operai delle industrie della zona, molte delle quali situate non lontano dalla proprietà dei Gallo, come la Società Anonima Cotonificio Torinese in via Nole 38 con più di seicento addetti, il cotonificio Mazzonis in strada Circonvallazione 347 con ottocento e la manifattura di tappeti G. Paracchi e C., in strada Pianezza 17, con oltre cinquanta dipendenti[8]. Pur essendo parte integrante di Lucento, Borgata Ceronda risultava in quegli anni più vivace commercialmente ed artigianalmente[9]. Sede di industrie che richiamavano manodopera, attraversata dall'asse di Strada Pianezza, che la metteva in collegamento con il centro città attraverso il ponte sulla Dora presso il Martinetto e corso Regina Margherita, vedeva aumentare notevolmente il prezzo di locazione e vendita dei terreni e delle costruzioni. Questa situazione, unita al fatto che il Piano Regolatore del 1908 prevedeva il passaggio di corso Potenza sul terreno sul quale sorgeva l'edificio, contribuirà probabilmente a indurre i Gallo ad iniziare la liquidazione della proprietà.

Poco dopo la registrazione al catasto comunale quasi metà del terreno veniva venduto a un'impresa edile[10], che avrebbe avviato la costruzione di una casa in via Balangero angolo via Nole[11], e alcuni mesi dopo la restante parte del terreno e l'edificio, che fino al 1911 ospitava la manifattura dei Gallo e altre due piccole ditte tessili[12], veniva affittata ad una società in acco-

[5] SCHIAVI L., 1997, pp. 28, 31

[6] Ibidem, pp. 19, 20

[7] I mutamenti della moralità ..., 2001, p. 34

[8] ASCT, Censimento Industriale 1911, Frazione N, reg. 19

[9] SCHIAVI L., 1997, pp. 8, 209

[10] La Vincenzo fu Gio. B. Castellano e Giuseppe Durando, vedi ASCT, Catasto, Sez. 63/2, 1911, art. 2679, n. reg. 54702

[11] ASCT, Censimento Industriale, 1911, Frazione N, reg. 19

[12] Una era la fabbrica di coperte in lana di Pietro Bruno e Giovanni Pedrazzo, vedi ASCT, Censimento Industriale 1911, Frazione N, reg. 19; l'altra la fabbrica di coperte di Vittorio Airaldi, vedi Guida Commerciale e Amministrativa di Torino (d'ora in avanti Guida Paravia), 1913. Il nome di Airaldi è anche appuntato a matita in una pratica del Comune del 1914 riguardante lo stabilimento, vedi ASCT, Fondo Progetti Edilizi, Cat. 1, 1914, Pratica 663. Della ditta di Airaldi non vi è però traccia nel censimento industriale del 1911

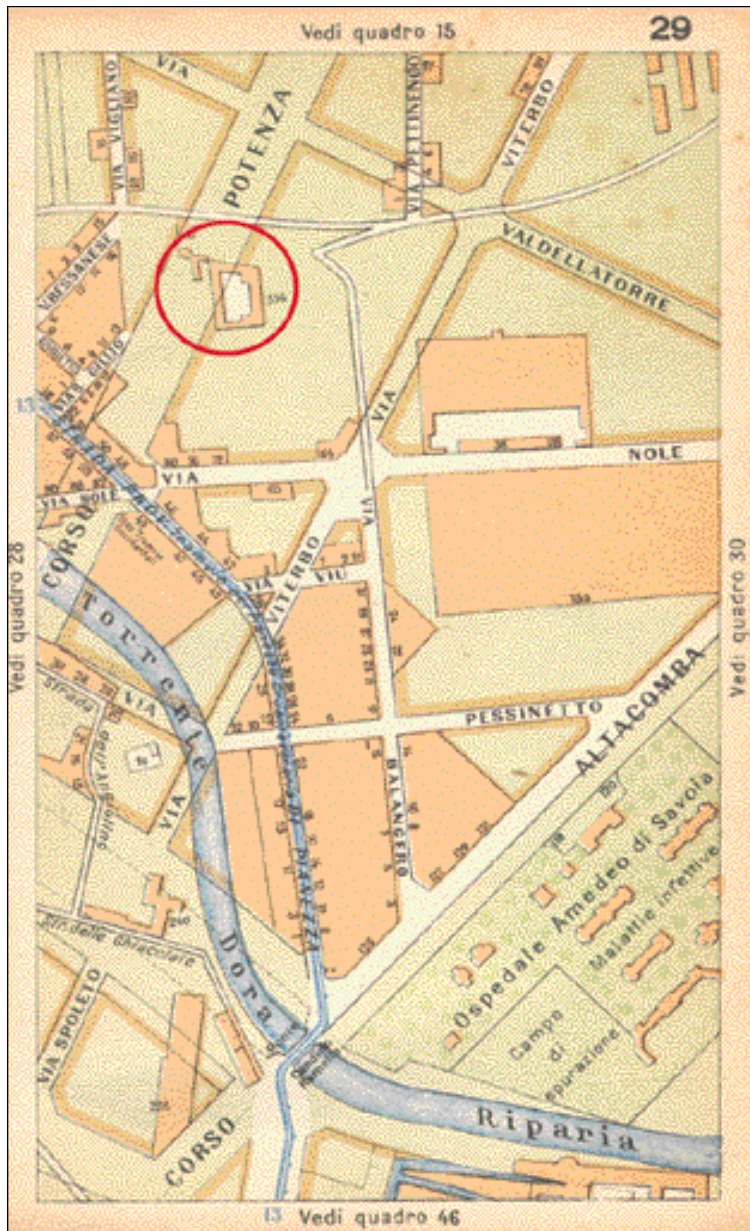
mandita semplice che aveva per oggetto sociale «la fabbricazione e vendita di film cinematografiche ed industrie affini».

La Torino Film – che si costituiva il 7 settembre del 1912 con un capitale sociale di 100.000 lire e una durata prevista di 15 anni[13] – era nata su iniziativa di Camillo Romano Scotti, un benestante di Firenze trapiantato a Torino, titolare di una fabbrica di fiammiferi andata in fallimento e successivamente rappresentante di commercio, che nel giugno del 1912 aveva iniziato a pensare all'avvio di un'attività cinematografica «allettato dalla prospettiva dei lauti guadagni»[14].

Non conosciamo i motivi precisi che portarono alla scelta dello stabile di via Balangero 336, un complesso di edifici circoscritti in un perimetro di forma trapezoidale la cui superficie totale raggiungeva circa 3.300 metri quadrati, con caratteristiche determinate dalla destinazione d'uso precedente, come ad esempio la ciminiera della fornace. Evidentemente nel valutarne la locazione non aveva avuto un peso fondamentale il progetto del Piano Regolatore, che al momento della sua realizzazione avrebbe determinato l'esproprio e quindi l'abbattimento dello stabile stesso ma che, d'altro canto, neppure il Comune riteneva realizzabile in tempi brevi[15].

Prevalsero, invece, le caratteristiche del complesso che sembravano essere rispondenti a criteri non sempre dettati da lucide strategie tecniche e imprenditoriali, ma abbastanza diffusi tra coloro che si impegnavano nella neonata attività[16]. L'edificio era servito di energia elettrica fin dal 1901, quando Antonio Gallo aveva stipulato un contratto con la Società Anonima Elettrica Alta Italia[17]; si trovava in prossimità di un asse stradale che serviva industrie come quelle sopra citate, con esigenze di raggiungibilità pari se non superiori a quella di uno stabilimento cinematografico di media grandezza; inoltre, era dotata di un locale dalle dimensioni adeguate ad ospitare un teatro di posa ed era situato vicino alla Dora, in un territorio che nonostante la zona edificata, peraltro ancora molto concentrata, veniva considerato, come accadrà ad esempio negli atti fallimentari della Torino Film, «aperta campagna»[18] e quindi in grado di offrire una certa varietà di scenari utili per le riprese cinematografiche[19].

Veniva così dato avvio ai lavori di ristrutturazione del fabbricato, dispo-

[13] AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1912, Vol. 5, fasc. 44
[14] AST, Sez. Riunite, Procedimenti fallimentari, 1913, fasc. 599
[15] ASCT, Fondo Progetti Edilizi, Cat. 1, 1914, Pratica 663
[16] FRIEDEMANN A., 2002, pp. 19, 33
[17] BENIGNO M., DELFINO T., 1993, p. 58 nota 46
[18] AST, Sez. Riunite, Procedimenti fallimentari, 1913, fasc. 599
[19] Caratteristica quest'ultima ricercata da molte case cinematografiche, FRIEDEMANN A., 2002, p. 19

Nella cartina sono visibili lo stabilimento di via Balangero 336, evidenziato dal cerchio rosso, e il tracciato di corso Potenza previsto dal Piano Regolatore Generale di Torino del 1908 (Guida Paravia, 1928-1929)

nibile tra la fine di settembre e l'inizio di ottobre e affittato per nove anni per un fitto annuo di 7000 lire[20], che si rilevarono ben presto eccessivamente ambiziosi e non dettati da un'accorta e graduale strategia. A differenza di altre case cinematografiche che, partendo da situazioni anche molto precarie, avevano ampliato i loro impianti solo dopo aver registrato un certo successo[21], la Torino Film, prima ancora di avviare la produzione, tentava di munirsi di uno stabilimento che prevedeva anche ambienti non strettamente necessari all'attività di una casa appena nata, come, ad esempio, il garage, un refettorio, una falegnameria, una camera e un salone dei pittori, diversi uffici. Mentre in via Balangero si dava «mano alla costruzione di un grande teatro» e si largheggiava in spese superflue, per pensare di avviare l'attività di produzione di film, si doveva, però, ricorrere all'affitto dei locali di un'altra casa cinematografica, la Navone Film[22].

Anche riguardo alle maestranze era ravvisabile una notevole ambizione e tra il personale, composto da «un vero esercito di impiegati, di artisti, di scenografi, di operai», veniva annunciata, forse sulla stampa specializzata[23], la presenza di personaggi emergenti del mondo cinematografico. Tra il personale artistico, accanto ad Alfonso Adorno – che più tardi risulterà attore e regista per altre case cinematografiche[24] – troviamo come metteur en scene[25] Sandro Camasio, che lasciava l'Itala Film per passare alla nascente Torino Film[26], autore insieme a Nino Oxilia della commedia Addio giovinezza, la cui trasposizione sullo schermo raccoglierà un grande successo[27]. Insieme a lui, passava alla nuova casa cinematografica anche l'attrice Lidya Quaranta, che sarà protagonista della prima versione cinematografica di Addio giovinezza[28] e nel 1914, avrà un ruolo di primo piano nel film simbolo del successo internazionale della cinematografia italiana, Cabiria, prodotto dalla Itala Film, nel quale lavorerà anche Umberto Mozzato, un altro attore che faceva parte del personale artistico della Torino Film[29].

A causa di una gestione, come viene evidenziato nella relazione fallimentare, decisamente dissennata e non trasparente, la società esauriva le

[20] AST, Sez. Riunite, Procedimenti fallimentari, 1913, fasc. 599
[21] FRIEDEMANN A., 2002, p. 165
[22] AST, Sez. Riunite, Procedimenti fallimentari, 1913, fasc. 599
[23] Noi ricaviamo la notizia da PONCINO P., 1995 (1), p. 460
[24] PROLO M. A., 1938, p. 62
[25] FABRI I., 1997, p. 196
[26] RONDOLINO G., 1980, p. 67
[27] Scritta nel 1911, questa commedia divenne film nel 1913 e nuovamente nel 1918, vedi RONDOLINO G., 1980, p. 67
[28] Ibidem
[29] SADOUL G., 1955, p. 124

proprie risorse finanziarie prima di riuscire a portare a termine la ristrutturazione; a dicembre non si riusciva a pagare gli stipendi al personale e arrivavano le prime citazioni di creditori, e il nove gennaio del 1913, alcuni soci richiedevano il sequestro giudiziale che il 27 dello stesso mese sfociava nel fallimento[30].

Tra le decine di creditori della Torino Film, oltre a case cinematografiche torinesi, ditte produttrici di materiale fotografico anche straniere e molti attori, come Umberto Mozzato e le sorelle Quaranta, troviamo molti artigiani e commercianti di Lucento. Molti sono i negozi di alimentari, da cui probabilmente si serviva il refettorio per il personale della Torino Film, come quelli di Carlo Violino, Giuseppe Novo, Felice Chiara e dei coniugi Moglia, tutti di strada Pianezza; altri sono artigiani a cui la casa cinematografica si era rivolta per lavori e forniture come Giovanni Frascotti, lattoniere, gazista e pompista di strada Pianezza 61, la Farmacia Chimica Lucento e Antonio Mello, artigiano meccanico di strada Pianezza 36. Numerosi sono anche i dipendenti della Torino Film abitanti nella zona circostante lo stabilimento come i falegnami Pietro Cerutti e Carlo Ferrero, abitanti in via Balangero, i manovali Antonio Tempo e Giuseppe Codone residenti in via Magnano e via Verolengo, Michele e Rosa Faletti di via S. Gilio 1, lui operaio sviluppatore e lei operaia sarta, e Lorenzo Rabino, aiuto meccanico abitante in via Pianezza[31].

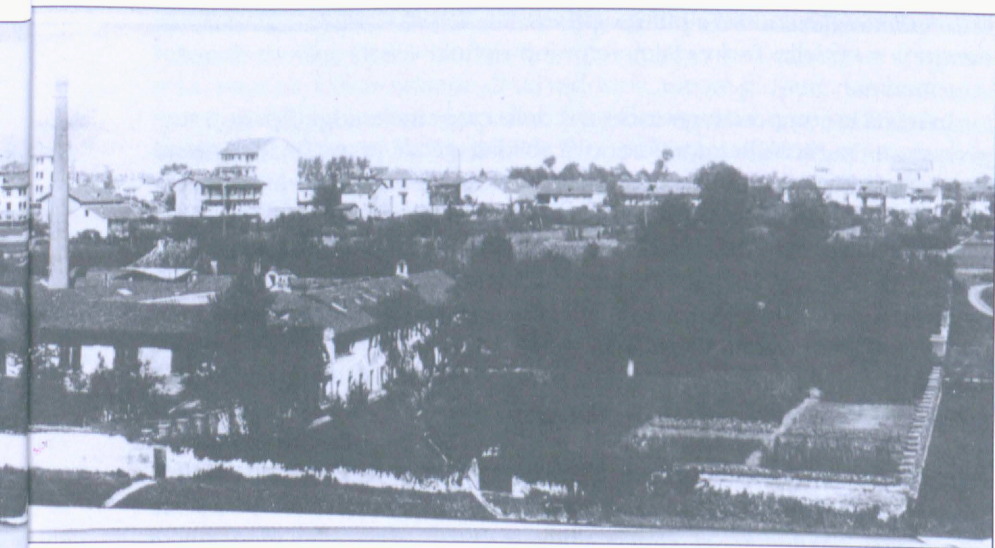
A causa di questi grandiosi progetti, la breve esistenza della Torino Film si chiudeva senza alcuna produzione cinematografica ad appena pochi mesi dalla sua costituzione.

Le ragioni per le quali questo esempio di cattiva imprenditoria, contrassegnato da inadeguatezza, superficialità e megalomanie individuali, aveva potuto trovare l'appoggio finanziario necessario, possono essere meglio comprese se inserite nel contesto torinese degli anni precedenti la prima guerra mondiale, caratterizzato da un dinamismo economico nel quale non erano rari sia i grandi successi, sia i drammatici rovesci finanziari.

L'assetto societario della Torino Film

Le ambizioni della Torino Film, nel cui atto costitutivo si prevedevano l'apertura di succursali fuori città e la compartecipazione con società affini[32], non erano state certo sottaciute, ma anzi ampiamente pubblicizzate, proba-

[30] AST, Sez. Riunite, Procedimenti fallimentari, 1913, fasc. 599
[31] Ibidem
[32] AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1912, Vol. 5, fasc. 44

La foto panoramica del sito di via Balangero 336, risalente agli anni tra il 1925 e il 928, è stata ripresa dall'alto di una casa ora non più esistente, posta all'angolo tra via Nole e il proseguimento di via Balangero, dove attualmente si trova la scuola Margherita di Savoia. A destra della foto sono visibili, lungo il muro di cinta, i pilastri del portone carraio corrispondente al numero civico 336, da cui partiva un viale alberato che, costeggiando alcuni orti e il giardino, raggiungeva la parte centrale del complesso di edifici intervallato da due cortili interni. Dal secondo cortile spicca la ciminiera utilizzata per l'attività di cottura di materiale edile

ospitata nel sito fino agli anni Settanta dell'Ottocento. Sul lato sinistro della cinta è visibile il fabbricato con la struttura a telaio, che ospitava il teatro di posa.
Sullo sfondo della foto appaiono le case economiche municipali in via di ultimazione con l'affaccio su via Forlì e via Carutti; alla loro sinistra l'albergo Castello, l'asilo infantile Principessa Isabella, con il tiglio non più esistente e la chiesa di Lucento con il vecchio campanile abbattuto nel 1928. In basso l'affaccio delle case su via Pianezza e le case di via San Gillio, via Bessanese e via Givoletto (Archivio privato Roberto Natale Tommasi).

bilmente su iniziativa di Camillo Romano Scotti. Non sappiamo se questi, nel 1912, era già inserito nell'ambiente cinematografico o quanto meno nella rivista specializzata La Vita Cinematografica – di cui più tardi sarà collaboratore[33] –, sta di fatto che il periodico, nel settembre di quell'anno, dedicava alla nascente società un articolo[34] le cui previsioni di «un'avvenire sicuro», si sarebbero dimostrate, di lì a poco, decisamente troppo ottimistiche. Quando i lavori nello stabilimento non erano neppure iniziati, l'articolo – oltre che di «posizione splendida e non molto distante dalla città» – parlava «di circa 16.000 metri quadri con fabbricati immensi, parco e giardino e tutto quanto altro occorre per eseguire scene le più svariate e grandiose», mentre i soci della Torino Film venivano definiti «eletta schiera di nostri concittadini».

In realtà la composizione societaria della casa cinematografica non suggerisce una particolare impressione di solidità, né sul piano finanziario né su quello delle competenze. Gli undici soci fondatori della Torino Film, tra i quali vi era un'omogeneità sociale dovuta probabilmente alle relazioni personali dei promotori, erano in maggioranza esponenti della media borghesia che forse confidavano nelle presunte competenze di Romano Scotti.

Questi, definito nell'atto costitutivo della Torino Film benestante[35], era un personaggio piuttosto spregiudicato, come suggeriscono la vicenda stessa della Torino Film e successive vicissitudini[36], però negli anni da noi presi in esame sembrava aver acquistato una certa considerazione nel mondo del cinema, tanto che nel 1914 La Vita Cinematografica, nell'annunciarne la nomina a Direttore della Scuola Cinematografica Torinese, lo definirà «artista e studioso [...] profondo conoscitore della multiforme psiche del nostro ambiente [...] critico brillante e [...] abilissimo direttore di scena»[37].

Mentre Camillo Romano Scotti assumeva le funzioni di direttore generale della Torino Film, Mario Bacino, che nell'atto di recessione dalla società veniva indicato come industriale[38], ne diventava direttore tecnico cinematografico[39].

Accanto a loro – oltre all'unico nobile presente nella società, il conte

[33] Suo ad esempio l'articolo Il Politecnico del delitto in «La Vita Cinematografica», 30 luglio 1914, p. 46

[34] «La Vita Cinematografica», 15 agosto 1912, p. 37

[35] AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1912, Vol. 5, fasc. 44

[36] FRIEDEMANN A., 2002, p. 72 nota 14

[37] «La Vita Cinematografica», 7 giugno 1914, p. 49. Chi scrive non ha trovato riscontro di queste molteplici attività se non per la collaborazione a «La Vita Cinematografica»

[38] AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1912, Vol. 6, fasc. 105

[39] AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1912, Vol. 5, fasc. 44

Lorenzo Pellati, e al banchiere Leone Levi[40] – troviamo Giuseppe Camasio, che nel 1913 era ricevitore dell'Ufficio del Demanio[41], il già citato Alfonso Adorno, definito nell'atto costitutivo impiegato privato, Emilio Azimonti, amministratore delegato di una società tipo-litografica e Costantino De Guidi, che negli atti della società veniva indicato con il grado di maggiore, ma che nel 1908 risultava anche commerciante di carboni fossili e coke[42].

Nella composizione societaria della Torino Film era presente una caratteristica comune a molte altre case cinematografiche dell'epoca[43] e cioè la presenza di personaggi provenienti dal settore della produzione culturale, di quella espressivo-artistica e ricreativa, come la pittura, il giornalismo, la fotografia e lo spettacolo, sui quali si confidava per le competenze che potevano mettere a disposizione di un'industria ancora giovane. Un socio che aveva partecipato, oltre che come finanziatore, anche in virtù delle sue capacità tecniche, era il pittore Carlo Bini, indicato nell'atto costitutivo quale scenografo. Dal giornalismo provenivano invece l'avvocato Mario Bona, direttore del periodico umoristico dialettale Il fischietto e corrispondente della Gazzetta Teatrale Italiana, e Leone Levi, corrispondente del giornale Il cittadino di Savona[44].

L'unica donna che aveva preso parte alla società, Irma Ubertalli, moglie del maggiore De Guidi[45], era forse imparentata con Giacomo o Bartolomeo Ubertalli, impegnati in settori affini al cinema: il primo nel 1911[46] aveva rilevato il negozio di strumenti e apparecchiature per ottica e fotografia di cui la casa cinematografica Ambrosio aveva deciso di disfarsi «per il maggior profitto che si realizza dai capitali impegnati nell'industria cinematografica»[47]; il secondo era invece proprietario del café chantant Gran Salone Concerto Roma e consigliere dipendente della Borsa di Lavoro fra principali e dipendenti di caffè.[48]

Subito dopo la costituzione, la Torino Film avviava l'apertura a nuovi soci che, però, a giudicare dalle scarne notizie risultanti dagli atti notarili, non sembravano certo in grado di apportare molti capitali. Il 15 novembre

[40] Nel 1913 Leone Levi era amministratore delegato della Lloyd Anglo Italiano e amministratore della banca di Angelo Cravario, vedi Guida Paravia, 1913. Levi e Cravario nel 1914 saranno tra gli azionisti di un'altra e più fortunata casa cinematografica, la Savoia film SA, vedi PRONO F., 1997, p. 115

[41] Guida Paravia, 1913

[42] Guida Paravia, 1908

[43] PRONO F., 1997, p. 127

[44] Guida Paravia, 1913

[45] AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1912, Vol. 5, fasc. 44

[46] Guida Paravia, 1913

[47] PRONO F., 1997, p. 80

[48] GIANGOIA M., 1988, p. 381 e Guida Paravia, 1913

Marchio della Torino Film («La Vita Cinematografica», 30 settembre 1912, Biblioteca Nazionale di Torino).

venivano cedute alcune quote a cinque nuovi soci: l'industriale Vincenzo Gallo, proprietario dell'immobile, una vedova agiata, un avvocato, un meccanico e un impiegato[49]. Circa un mese dopo, quando già si iniziavano a intravedere le prime difficoltà, sempre Camillo Romano Scotti, forse ormai ansioso di realizzare il realizzabile, cedeva al prezzo di 20 lire ciascuna tre delle sue rimanenti quote ad un commerciante e altre tre a un giovane che, essendo minorenne, doveva essere rappresentato dal padre[50].

La precarietà che aveva caratterizzato il varo della Torino Film, nella quale sembra che il dinamismo di Camillo Romano Scotti fosse riuscito facilmente ad alimentare le aspettative di un facile successo, ottenendo così i finanziamenti, può essere meglio compresa se messa in relazione con l'euforia dell'economia torinese nel periodo del cosiddetto decollo industriale, quando sulla città spirava «un vento di modernità»[51]. Mentre la popolazione aumentava per il forte flusso immigratorio, le innovazioni produttive e finanziarie dei settori industriali tradizionali e l'avvio di nuove industrie nei settori elettrotecnico e meccanico, il cui sviluppo era sorretto da una più dinamica politica dello stato e degli enti locali che garantivano commesse in consumi pubblici, contribuivano a modificare profondamente l'assetto economico e sociale della città.

In questo clima si collocava una tendenza che riguardava anche quei settori sociali in precedenza restii ad investimenti aleatori, come l'aristocrazia[52] e soprattutto il ceto medio cittadino, che iniziavano a spostare parte dei loro risparmi da impieghi più sicuri, come i depositi bancari[53], ad investimenti in imprese e in borsa. A raccogliere questi finanziamenti erano soprattutto i settori industriali nuovi, che impiegavano impianti e producevano beni ad alto contenuto tecnologico ed erano caratterizzati dalla presenza di alcune aziende solide, ma anche da un gran numero di piccole ditte nate su basi fittizie al fine di approfittare della contingenza favorevole.

Questi settori, se da un lato offrivano maggiori e più veloci possibilità di guadagno, potevano d'altro canto portare a tracolli improvvisi, ai quali si legavano sovente vicende giudiziarie poco edificanti, come accadrà nell'industria automobilistica con la crisi del 1907, alla quale seguirà il fallimento

[49] I loro nomi sono: Teresa Tenino vedova di Isidoro Mosè, agiata, l'avvocato Giovanni Tenino, Achille Bona, meccanico, e Vittorio Caimo, impiegato, vedi AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1912, Vol. 6, fasc. 105

[50] Il commerciante è Germano Rinaldo, il giovane Daniele Bungi, rappresentato dal padre Alessandro, vedi AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1912, Vol. 6, fascicoli 202 e 203

[51] Citazione di Luigi Einaudi in CASTRONOVO V., 1977 (2), p. 166

[52] JOCTEAU G. C., 1999, Vol. I, pp. 67 e seg.

[53] CASTRONOVO V., 1977 (2), pp. 182, 187

della maggior parte delle circa venti aziende automobilistiche esistenti a Torino in quell'anno[54].

La disponibilità all'avventura finanziaria e imprenditoriale era anche favorita dal mito del pioniere d'industria, che attraverso il coraggio di aprirsi al nuovo riusciva a costruire la propria fortuna e che, proprio a Torino, trovava il suo paradigma più significativo nella vicenda della FIAT e del suo fondatore Giovanni Agnelli.

Come l'industria automobilistica, anche quella cinematografica era suggestiva, moderna e dinamica e in più sembrava permettere, partendo anche da investimenti relativamente contenuti e da una organizzazione di tipo artigianale, un certo successo economico, pari a quello raggiunto dal pioniere della cinematografia torinese, Arturo Ambrosio, arrivato a costituire nel giro di pochi anni un'azienda che godeva di grande prestigio anche all'estero dove le pizze delle sue film venivano acquistate a scatola chiusa.

Alla casa cinematografica di Ambrosio, fondata nel 1906, erano seguite, tra il 1907 e il 1911, la Carlo Rossi & C., la Ottolenghi, la SIC, la Pasquali & C., l'Itala Film e la Savoia Film[55], finanziate da banchieri, uomini d'affari, industriali, aristocratici, e organizzate come vere e proprie industrie che occupavano un numero crescente di maestranze. Il fiorire di queste aziende e di molte altre che continuavano a nascere anche con basi imprenditoriali e finanziarie precarie, come la Torino Film, era la risposta all'eccezionale successo commerciale del cinema, che proprio a Torino si era reso particolarmente visibile attraverso un forte incremento delle sale di proiezione.

Mutamenti sociali e successo del cinema

A partire dagli ultimissimi anni dell'Ottocento il numero dei locali che a Torino proiettavano film era cresciuto ogni anno, però, mentre nel corso del primo decennio del Novecento l'incremento era stato abbastanza graduale, negli anni successivi una vera e propria impennata del loro numero – circa quaranta nel 1911 e 73 nel 1913[56] – faceva di Torino la città italiana con il maggior numero di cinematografi; nello stesso anno Roma ne contava quarantaquattro, Milano trentotto, Genova sedici, Palermo nove e Venezia sette[57].

Questo aumento coincideva anche con un mutamento della fruibilità dello spettacolo cinematografico. Fino ad allora la proiezione dei film aveva

[54] CASTRONOVO V., 1977 (1), p. 19
[55] PRONO F., 1997, pp. 69 e seg.
[56] IMARISIO M. G., SURACE D., MARCELLINA M., 1996, pp. 153 e p
[57] «La Vita Cinematografica», 15 gennaio 1913, p. 83

per lo più mantenuto un carattere di attrazione ausiliaria rispetto ad altre forme di spettacolo[58], sia nei locali più esclusivi, come alcuni teatri e café chantant situati nel centro della città, sia nei quartieri popolari di periferia, come Barriera di Milano e Madonna di Campagna[59], dove arrivava il cinema ambulante, realizzato con carrozzoni girovaghi che intervenivano nelle feste rionali affiancando i divertimenti consueti, così come accadde durante i festeggiamenti giubilari per i 25 anni di fondazione dell'asilo Principessa Isabella a Lucento nell'agosto del 1909[60].

I nuovi locali, la cui diffusione era favorita dalla relativa economicità e semplicità di gestione, proponevano invece unicamente proiezioni di film ed avevano un carattere stabile, il che presupponeva l'esistenza di un pubblico che li frequentasse con continuità ed assiduità.

In linea generale le caratteristiche di tale pubblico sono identificabili dalla dislocazione stessa dei cinema, che ormai coprivano in modo capillare le zone periferiche della città, cioè quelle più popolari, che sempre più si definivano come quartieri operai e che stavano subendo un notevole ampliamento demografico per il forte flusso migratorio conseguente allo sviluppo industriale. Delle circa 92.000 persone che erano giunte a Torino tra il 1901 e il 1911, la maggior parte si erano insediate nei quartieri di periferia posti fuori dalla cinta daziaria[61], come quelli della zona nord dove maggiore, in quel momento, era la concentrazione degli stabilimenti industriali sia meccanici sia tessili.

Se nei tre quartieri di Lucento, Madonna di Campagna e Borgo Vittoria nel 1910 non vi erano ancora sale cinematografiche, alla fine del 1912 se ne contavano cinque. Nel 1911 era già attivo il Cinema Ceronda, aperto in un cortile interno di via Pianezza 30; tra il 1911 e il 1912 apriva il cinema Edera in viale Madonna di Campagna 1, quasi sull'angolo di strada Lanzo, l'attuale via Stradella; sempre nel 1912 aprivano il cinema Vittoria in via Chiesa della Salute 12 – una tettoia chiusa in grado di ospitare poco più di 100 spettatori –, il Cinema Operaio in strada Lanzo 108, oggi via Giachino, ospitato nella vecchia sede del Circolo Socialista e che nel 1913 si chiamerà Lumière, e il cinema Italia presso il salone da pranzo dell'omonimo ristorante in via delle Ghiacciaie 1.

Alcuni di questi, come l'Italia e il Lumière, cessavano l'attività poco dopo l'apertura, ma altri prosperavano, come il Ceronda, che nel 1912 veniva acquistato e ampliato dai gestori, e l'Edera, che due anni dopo l'apertura

[58] GIANGOIA M., 1988, p. 377
[59] PONCINO P., 1995 (2), p. 6
[60] BURI V., 1909, p. 21
[61] JALLA D., MUSSO S., 1981, p. 35, tab. 12

veniva ampliato e sopraelevato arrivando ad avere una galleria da 42 posti e una platea da 238[62].

Nei quartieri di periferia il cinema arrivava ad una fascia di popolazione che dall'inizio del secolo, oltre ad essersi ampliata, aveva visto salire il proprio reddito. Tra il 1903 e il 1904, mentre i prezzi dei generi di prima necessità tornavano al livello del 1896, per la prima volta si registrava una decisa curva ascensionale delle retribuzioni, anche di quelle femminili; negli anni successivi la concorrenza tra le aziende per l'accaparramento della manodopera spingeva in alto i salari, che nel 1913 raggiungevano il punto più alto toccato nel primo quindicennio del secolo[63].

Redditi, dunque, per i quali era accessibile uno svago come quello del cinema, la cui economicità era resa possibile dal carattere industriale della produzione, che in Italia in quegli anni superava il suo periodo pionieristico[64], e dai costi contenuti di gestione dei cinematografi più popolari, sovente «piccoli, privi di aria e mancanti di ogni norma di pulizia»[65], nei quali probabilmente il prezzo d'ingresso era inferiore al limite delle 0,20 lire che, nel 1913, una delegazione di esercenti torinesi aveva stabilito fosse il prezzo minimo per le seconde visioni[66], probabilmente per tentare di evitare un eccessivo deprezzamento ad opera delle sale più a buon mercato come quelle di periferia.

Se l'economicità dell'offerta e l'allargamento del potenziale bacino di clientela erano condizioni necessarie per questa diffusione, essa va però spiegata con il formarsi di un pubblico che esprimeva una specifica domanda culturale e ricercava nuove forme di svago, alle quali il cinema sembrava dare risposte adeguate.

Come è stato sovente rilevato, una parte consistente del pubblico era rappresentato da persone non integrate nelle relazioni comunitarie delle grandi città industriali e con la necessità di riorganizzare le loro occasioni di socialità e il loro tempo libero[67].

Si pensi ad esempio ai soldati, che godevano di sconti sul biglietto d'ingresso, ma tra i quali erano più assidui «quelli venuti dai villaggi più

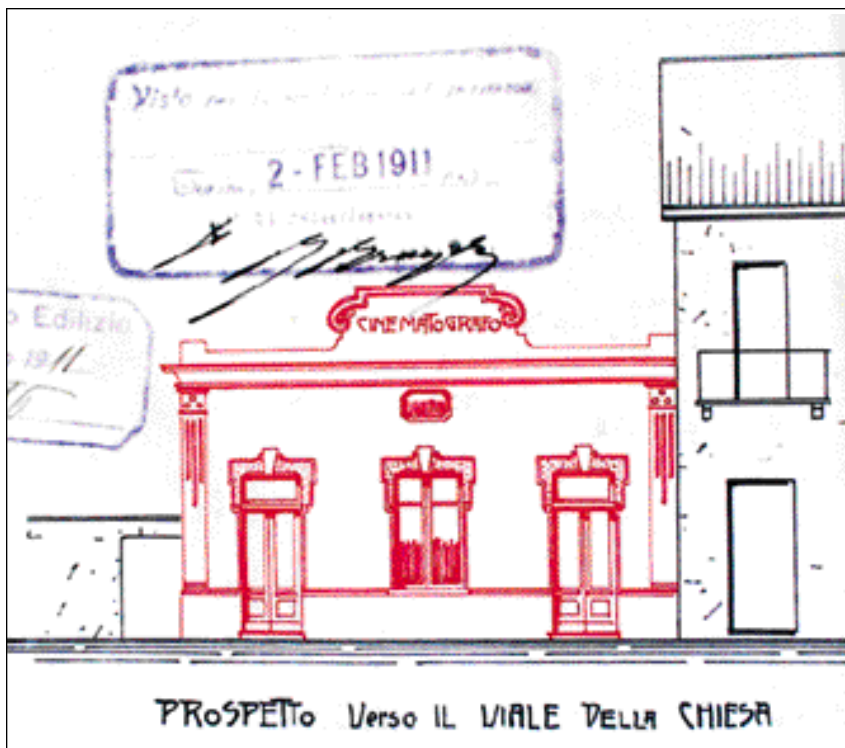
[62] IMARISIO M. G., SURACE D., MARCELLINA M., 1996, pp. 183, 187, 188, 198 e I mutamenti della moralità ..., 2001, p. 66

[63] SPRIANO P., 1958, pp. 91, 92, 116-118, 284 e ORTAGGI S., 1988, pp. 63, 79 nota 129

[64] BERNARDINI A., 1981, vol. I, p. 7

[65] Per l'igiene nei cinematografi in «La Vita Cinematografica», 31 luglio 1913, p. 87 e La tassa sui cinematografi in«La Vita Cinematografica», 30 maggio 1913, p. 27

[66] IMARISIO M. G., SURACE D., MARCELLINA M., 1996, p. 51

[67] SADOUL G., 1955, pp. 91, 92; MCLUHAN M., 1964, p. 310; GRIGNAFFINI G., 1995, p. 105; BURCH N., 2001, pp. 45 e seg.

Prospetto della facciata del cinema Edera in viale Madonna di Campagna 1, dal progetto del 1911. Sono riscontrabili alcuni elementi architettonici in stile Liberty (ASCT, Fondo Progetti Edilizi, 1911, Pratica 86)

lontani che nulla conoscono della città»[68], o agli immigrati che in quel periodo arrivavano più numerosi dalle zone rurali depresse del Piemonte[69], ai quali il cinema offriva sia momenti di evasione sia modelli di comportamento più aderenti alla vita cittadina nella quale essi si dovevano integrare e alla quale si volevano adeguare.

La fascia di popolazione sulla quale il cinema contava maggiormente perché più assidua nel consumo di questo tipo di spettacolo, era però quella giovanile, che in quegli anni si era allargata sia grazie all'immigrazione sia per effetto dell'abbassamento della mortalità infantile registrato a partire dai primi anni Ottanta dell'Ottocento, che, a parità di tasso di natalità, nel periodo di cui trattiamo aveva comportato una maggiore incidenza dei giovani sulla popolazione complessiva[70]. Delle centinaia di persone che affollavano i cinematografi popolari il numero dei ragazzi era tale[71] che il fascino esercitato dal cinema sui giovani era trattato come un vero e proprio fenomeno sociale, che induceva alcuni a sfruttare per fini educativi le potenzialità del nuovo mezzo di comunicazione[72], ma che per lo più suscitava un allarme molto forte[73], che portava a demonizzare il cinema in quanto pericoloso per la moralità dei giovani.

A questo proposito, disposizioni governative lo definivano una «vera, potente scuola del male» che, attraverso la rappresentazione di «atti di sangue, di adulterio, di rapine [...] ignobili eccitamenti al sensualismo [...] all'odio tra le classi sociali, ovvero una offesa al decoro nazionale», poteva essere incentivo di «basse e volgari passioni», specialmente «per i caratteri deboli e per le menti incolte ed inesperte»[74]. Con questo tipo di preconcetti molta parte della stampa borghese, sovente spiegava con la frequentazione dei cinema gli atti di criminalità che vedevano i giovani come protagonisti[75]. La Chiesa nel 1909 vietava al clero di entrare nei cinematografi[76] e ancora nel 1913 proibiva le rappresentazioni cinematografiche di qualsiasi specie nelle

[68] Il pubblico del cinematografo in «La Rivista Fono-Cinematografica», n. 11/ 1908, citazione tratta da BERNARDINI A., 1981, pp. 58 e seg.

[69] Comunità, lavoro delle donne ..., 2001, p. 26

[70] Ibidem, pp. 5, 10

[71] La Cinematografia e i ragazzi in «La Vita Cinematografica», 7 gennaio 1915, p. 43 e Per l'igiene nei cinematografi in «La Vita Cinematografica», 31 luglio 1913, p. 87

[72] PROLO M. A., 1938, p. 62. Sull'uso del cinema nelle scuole torinesi dal 1908 vedi anche Le proiezioni fisse-cinematografiche ..., 1925

[73] La Cinematografia e i ragazzi in «La Vita Cinematografica», 7 gennaio 1915, p. 43

[74] Una circolare dell'on. Giolitti ai Prefetti in «La Vita Cinematografica», 28 febbraio 1913, p. 11

[75] Sciocche illazioni di quotidiani italiani in «La Vita Cinematografica», 15 aprile 1907, p. 17 e Il Politecnico del delitto in «La Vita Cinematografica», 30 luglio 1914, p. 46

[76] RONDOLINO G., 1980, p. 48

scuole e negli istituti religiosi[77]. Pochi anni più tardi anche il leader socialista Turati si univa al coro e nel 1919, parlando del tempo libero dei lavoratori e dello «snervamento ebetizzante dell'ozio», accostava «alle torbide tentazioni della bettola» le «suggestioni malsane del cinematografo quattrinaio»[78].

Questa rappresentazione negativa del cinema si collocava in quella ideologia della dipendenza, permeata di paternalismo e ancora maggioritaria tra la borghesia italiana, per la quale le incolte masse lavoratrici erano come un bambino che non essendo in grado di affrontare e risolvere autonomamente le proprie esigenze doveva sottostare alle indicazioni di chi poteva, con responsabilità e saggezza, guidarlo[79]. Conseguentemente a questa ideologia, i consueti canali di trasmissione culturale controllati dalla borghesia e rivolti alle classi subalterne, si fondavano su un rapporto pedagogico nel quale le masse, per elevarsi, dovevano accettare acriticamente ciò che la borghesia, depositaria della vera cultura, decideva fosse più utile e opportuno.

Il cinema, dunque, appariva pericoloso perché, per diversi motivi, sembrava insidiare la fissità di questi ruoli: era difficilmente controllabile, in quanto sia nella fase della produzione sia in quella della fruizione era estremamente frammentato; offriva al pubblico ciò che esso chiedeva, ed essendo quello del cinema un pubblico popolare non poteva che chiedere un prodotto culturalmente scadente e immorale secondo una prospettiva borghese; infine, attraverso il meccanismo del mercato, dava a questo pubblico una certa autonomia nell'accettare o rifiutare ciò che gli veniva proposto.

La conferma della pericolosità del cinema sembrava venire proprio dal suo successo tra i ragazzi e le ragazze degli strati popolari, soggetti da educare sia in quanto giovani sia in quanto non borghesi, tra i quali si faceva forte in quegl'anni l'aspettativa che il cinema sembrava assecondare, di differenziare i loro comportamenti e le loro forme di relazione da quelle degli adulti. Tra i giovani infatti sembrava crescere l'insofferenza verso la moralità della comunità operaia – di cui erano depositari gli adulti –, che nel rapporto con gli altri strati sociali accettava e addirittura rivendicava la propria diversità, dimostrandosi sovente complementare alla mentalità della borghesia, e che al suo interno era ancora fortemente prescrittiva, cioè imponeva rigide regole di comportamento il cui rispetto era affidato a gerarchie stabilite sulla base del genere (maschi su femmine) e dell'età (adulti su giovani). Regole e gerarchie che finché avevano come contropartita le sicurezze offerte dalla rete solidaristica della famiglia e della comunità, ad esempio

[77] PROLO M. A., 1938, p. 62
[78] Citazione di Filippo Turati in MONTELEONE R., 1985, p. 19
[79] BAGLIONI G., 1974, pp. 49, 50

l'agevolazione a trovare un lavoro o la possibilità di socializzazione, erano tollerate, ma che all'aprirsi di alternative meno vincolanti apparivano soffocanti.

In effetti in quegli anni, sotto l'aspetto lavorativo, la riorganizzazione della produzione industriale e la forte richiesta di manodopera sia maschile sia femminile, rendevano inutili una trasmissione del mestiere per via familiare e un inserimento nel mondo del lavoro tramite i canali comunitari[80]. Nel tempo libero, l'aumento demografico moltiplicava le occasioni di relazione rispetto a quelle familiari e di vicinato, e il mercato metteva a disposizione nuove forme di svago ben più allettanti di quelle offerte dalla dimensione comunitaria, in quanto rispondevano all'aspettativa dei giovani di sottrarsi al controllo degli adulti.

La possibilità di valersi delle nuove forme di svago era data, oltre che dal maggior tempo libero – ampliatosi in quegli anni grazie alla riduzione dell'orario di lavoro[81] –, anche dai miglioramenti salariali che permettevano a molte famiglie operaie di soddisfare le necessità primarie senza il contributo dell'intero salario dei giovani[82], che potevano così avere a disposizione una parte di denaro da spendere autonomamente, diversificando i loro consumi da quelli degli adulti.

Così mentre questi ultimi preferivano le consuete forme di socialità comunitaria, come ad esempio le feste patronali e i circoli, sovente definiti familiari in quanto espressione della tutela e dei gusti degli adulti[83], i ragazzi e anche le ragazze, privilegiavano i nuovi locali di intrattenimento, come i bar e i cinematografi, che nascevano numerosi e la cui pericolosità era aumentata dal fatto che i giovani vi si recavano da soli[84] agevolati dai bassi costi, dagli orari vari e dalla collocazione ormai in tutti i quartieri.

La frequentazione del cinema in compagnia di coetanei – grazie alla particolare azione suggestiva del film che non si esauriva nel breve tempo della

[80] I mutamenti della moralità ..., 2001, pp. 36, 65

[81] SPRIANO P., 1958, pp. 123, 127, 128, 146, 210, 211. La riduzione dell'orario di lavoro permetteva anche di coltivare aspettative di realizzazione personale, ad esempio con la frequenza di scuole professionali, aperte dal Comune e non di rado da industriali, le cui iscrizioni in quegl'anni avevano avuto un forte incremento, vedi CASTRONOVO V., 1977 (2), p. 171 nota 20

[82] Nel primo semestre del 1914 la spesa settimanale di una famiglia operaia tipo (padre, madre, tre figli in giovane età), è valutata in 47,45 lire mentre il salario medio di un maschio adulto occupato in uno stabilimento siderurgico o metallurgico, si aggira tra le 30 e le 42 lire a settimana cui vanno aggiunti i salari degli altri componenti, vedi JALLA D., MUSSO S., 1981, p. 102 , nota 17

[83] OLIVA G., 1991, pp. 69, 70

[84] Lettera aperta a La Vita Cinematografica in «La Vita Cinematografica», 15 marzo 1913, p. 20

proiezione[85] –, contribuiva ad aumentare l'intimità e la coesione dei gruppi amicali attraverso la condivisione dei modelli che i film suggerivano e che potevano essere assunti o rielaborati attraverso una scelta condivisa che creava identità.

Come indicato da molte testimonianze e aneddoti, lo stesso linguaggio cinematografico sembrava essere compreso più facilmente dai giovani piuttosto che dagli adulti, maggiormente abituati ai mezzi di comunicazione precedenti e meno inclini a cedere alla suggestione dei film. Così, l'adulto che si recava al cinema su suggerimento del nipote che era rimasto abbagliato dalle immagini di un incidente ferroviario, liquidava il tutto con le parole L'è un trucch!, deludendo l'entusiasmo del giovane; il padre di famiglia che entrava guardingo in una sala cinematografica, si divertiva alla comica ma, prima di uscire, guardava dietro al telone per accertarsi che non vi fosse nessuno; l'uomo colto e istruito, che recandosi per la prima volta in un cinematografo, usciva chiedendo cosa fosse successo nel film, non avendone colto il significato che tutti i bambini seduti accanto a lui avevano compreso[86].

Questa maggiore ricettività dei giovani era legata alle caratteristiche peculiari del linguaggio cinematografico che, superando la staticità e la sequenza ininterrotta di spazio e di tempo tipica delle altre arti[87], diventava la forma di rappresentazione più efficace del modo di vita dinamico delle grandi città industriali, che se per i giovani era la norma, per gli adulti rappresentava un brusco cambiamento di fronte al quale provavano disagio.

Il cinema, così, sembrava rimarcare una cesura generazionale che si veniva formando negli anni precedenti la guerra e che passava, in grande misura, attraverso un diverso uso ed una diversa concezione del tempo libero, che riflettevano le differenti esigenze dei soggetti sociali. Dai giovani e le donne l'aumento del tempo libero era visto positivamente, in quanto si accompagnava all'affermazione di una socialità più autonoma e quindi più piacevole per i primi, e alla diminuzione dei carichi di lavoro derivanti dall'impegno in fabbrica e a casa per le seconde, che non a caso erano state le protagoniste delle lotte per la riduzione dell'orario di lavoro negli anni precedenti[88]. Per i maschi adulti invece era piuttosto una maggiore permanenza in fabbrica a confermarne la preminenza nelle relazioni comunitarie e in quelle familiari, in quanto rafforzava il loro ruolo di «maschio che mantiene

[85] FLORES D'ARCAIS G., 1953, p. 92.
[86] BRUNETTA G. P., 1989, pp. 53, 54 e BALÀZS B., 1952, pp. 38, 39
[87] HAUSER A., 1956, Vol. II, p. 464 e MCLUHAN M., 1964, p. 20
[88] SPRIANO P., 1958, pp. 125-131 e LAY A., 1988, pp. 608-613

La Birreria - Ristorante *Italia*, in una immagine databile 1907-1910, in strada delle Ghiacciaie all'angolo con l'attuale corso Svizzera (Artusio L., Bocca M., Governato M., *Alberghi, ristoranti, caffè, negozi della vecchia Torino in immagini d'epoca. 1890-1950*, Edizioni del Capricorno, Torino, 2002)

la famiglia»[89], giustificando l'esonero dagli impegni domestici e la possibilità di spendere il tempo libero in modi che la moralità comunitaria considerava loro riservati, come ad esempio la frequentazione dell'osteria o un'autonoma vita sociale.

Queste diverse motivazioni sono riscontrabili anche nelle lotte operaie degli anni precedenti la guerra, nelle quali la difesa del salario e del posto di lavoro dei maschi adulti prevaleva sulla rivendicazione della riduzione dell'orario di lavoro per tutti[90], come accadde ad esempio nelle agitazioni sindacali del 1912. In quell'anno un concordato firmato dalla FIOM e dagli industriali dell'automobile veniva considerato peggiorativo della situazione precedente che prevedeva orari più lunghi, ma permetteva con il lavoro a cottimo un maggior guadagno; secondo gli operai adulti, con la riduzione di orario sarebbe stato possibile recuperare il salario solo con l'intensificazione dei ritmi produttivi, che così sarebbero diventati meno controllabili mettendo a rischio i loro livelli di occupazione[91]. Dunque, per i maschi adulti, più preoccupati dall'intensificazione dei ritmi di lavoro anche per motivi fisiologici, la riduzione dell'orario di lavoro diventava un obiettivo sacrificabile rispetto alle pause, alle tolleranze e all'autolimitazione della produttività, che comportavano comunque la permanenza in fabbrica.

Paradossalmente chi considerava invece con favore l'allargamento del tempo libero dei lavoratori, era una parte di industriali, soprattutto del settore automobilistico, che guardava con crescente interesse alle idee fordiste provenienti in quegl'anni dagli Stati Uniti, nelle quali proprio il tempo libero assumeva un'importanza decisiva per favorire l'adeguamento delle relazioni sociali ad una produzione e ad un mercato di massa. A queste idee si rifaceva, in particolare, una cerchia di imprenditori torinesi di cui alcuni importanti esponenti comparivano tra i soci della Cenisio Film, la casa cinematografica che nel 1914 metteva in funzione lo stabilimento di via Balangero 336, mai avviato dalla Torino Film.

Cinema e modernizzazione. Un esempio degli investimenti della grande borghesia imprenditizia nell'industria cinematografica: la Cenisio Film

Nell'estate del 1913, appena dopo la stesura dell'inventario delle pro-

[89] SECCOMBE W., 1993, p. 204

[90] LAY A., 1988, pp. 617, 618

[91] Sulla lotta sindacale del 1912 vedi SPRIANO P., 1958, pp. 213 e seg. E' di particolare interesse per le motivazioni che prevalgono tra gli operai in quell'occasione, la lettera di un metalmeccanico ad una rivista sindacale di cui uno stralcio è pubblicato in ORTAGGI S., 1988, pp. 54 e seg.

prietà della Torino Film, il curatore fallimentare aveva fatto pubblicare sui principali quotidiani cittadini un annuncio di vendita in blocco della fabbrica cinematografica di via Balangero. Fino ad agosto, nonostante molte fossero state le risposte all'annuncio, l'iniziativa non dava risultati probabilmente per l'eccessiva pigione dello stabile, ma nel mese di settembre i creditori della Torino Film cedevano i crediti e i diritti vantati verso la società, ad alcuni benestanti torinesi[92]. Alcuni di questi fondavano, il 22 gennaio del 1914, la società anonima Cenisio Film con sede in via Balangero 336[93] e, nel mese di febbraio, acquisivano dal curatore fallimentare tutte le attività, merci e mobili della società fallita. Tra loro oltre all'avvocato Cesare Bruno, all'ingegnere Carlo Bruno e al pittore Giuseppe Cavalla, vi era Adolfo Dalbesio che fu primo presidente della neonata società e che in un'assemblea straordinaria dei soci della Cenisio Film del settembre del 1914[94], quando Dalbesio era da poco scomparso, veniva commemorato e indicato come il promotore dell'iniziativa.

Figura atipica di ingegnere-architetto che si dedicava anche alla pittura, alla musica e alle miniature su pergamena, Dalbesio si era avvicinato molto giovane alla cerchia di pittori veristi che si era formata attorno a Federico Pastoris e Alfredo D'Andrade, grazie ai quali nel 1882, ancor prima di laurearsi, era entrato a far parte del gruppo di artisti, architetti e ingegneri che lavorarono alla realizzazione del Borgo e della Rocca Medievale di Torino, inserendosi così negli ambienti nei quali artisti e professionisti potevano trovare committenze private e pubbliche[95]. Partecipe della vita culturale e mondana della città, Dalbesio ebbe parte attiva in quegli eventi esclusivi che furono le primissime proiezioni cinematografiche effettuate a Torino[96] e, nei primi anni del Novecento, progettò alcune sale cinematografiche[97].

Per la sua esperienza professionale, Dalbesio, al pari di altri soci della Cenisio Film provenienti dal settore della produzione culturale e dello spet-

[92] AST, Sez. Riunite, Procedimenti fallimentari, 1913, fasc. 599

[93] AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1914, Vol. 1, fasc. 181

[94] AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1914, Vol. 5, fasc. 199

[95] I lavori di Dalbesio come pittore e come miniaturista ebbero come acquirenti esponenti della casa reale e circoli e associazioni borghesi e aristocratiche. Sulla vita e le opere di Dalbesio vedi DRAGONE P., 2000, p. 323 e Dizionario Biografico..., 1985, Vol. 31, p. 707

[96] LIBERTI M., 1997, p. 60

[97] Dalbesio era stato ideatore della polivalente Birreria Durio, in via Cigna, che ospitava spettacoli di varietà e proiezioni cinematografiche e nel 1906 aveva progettato la trasformazione della birreria in quello che sarà il cinema Fortino. Due anni dopo curerà la ristrutturazione del teatro e cinema Eden, già teatro Nazionale, vedi IMARISIO M. G., SURACE D., MARCELLINO M., 1996, pp. 35, 36, 215 e GIANGOIA M., 1988, p. 381

tacolo – come il pittore Giuseppe Cavalla[98] e l'intraprendente proprietario del café chantant Romano, Alfonso Scott[99] –, era particolarmente attento agli importanti cambiamenti che stavano avvenendo nel campo della comunicazione ed in quello culturale. Soprattutto sulla spinta di innovazioni tecnologiche come il radiotelegrafo, la fotografia, i dischi e il cinematografo, primi sistemi di broadcasting cioè di «trasmissione da un punto d'emissione verso tanti punti di ricezione», i canali di informazione si ampliavano e il concetto stesso di cultura cambiava, passando da cultura di élite a cultura di massa[100], mutando di conseguenza il ruolo dell'artista. Il pittore e lo scrittore, le cui attività si rivolgevano precedentemente ad un pubblico ristretto, ora potevano far arrivare le loro opere a migliaia di persone; l'architetto, che prima progettava residenze e palazzi che dovevano rappresentare il potere e il prestigio dei propri clienti, privati o pubblici che fossero, ora progettava locali, quali i cinematografi e i primi grandi magazzini, rivolti a un pubblico di massa; le classi agiate, che prima erano committenti degli artisti, ora diventavano finanziatrici d'imprese dal carattere industriale, che utilizzavano le capacità professionali di esperti della comunicazione per una produzione culturale rivolta ad un pubblico potenzialmente illimitato.

Con queste sollecitazioni, Dalbesio tentava quindi di avviare in proprio un'attività cinematografica cercando i finanziamenti necessari negli ambienti più esclusivi e facoltosi della città, nei quali era ben introdotto non solo per la sua esperienza artistica e professionale, ma anche grazie ad un'intensa attività in diversi circoli ricreativi, culturali e filantropici, che erano occasioni importanti di socialità dell'élite, in quanto rafforzavano i rapporti tra le famiglie poste ai vertici della politica, della finanza e degli affari, attraverso un fitto intreccio di relazioni ravvisabile anche all'interno della Cenisio Film[101].

[98] Guida Paravia, 1913

[99] GIANGOIA M., 1988, p. 378

[100] SORICE M., 1998, pp. 7, 16

[101] Dalbesio era membro della Commissione d'ordinamento del Museo del libro nella quale compariva anche Giuseppe Vigliardi Paravia; questi era revisore dei conti della Lega Industriale della quale era consigliere per il gruppo cotone Rodolfo De Planta e nella quale era molto forte l'influenza degli industriali dell'automobile, in particolare di Agnelli; l'industriale Gian Luigi Martiny era tesoriere della Società Aviazione Torino di cui era economo l'ingegner Cinzio Barosi e revisore dei conti il professionista Vittorio Valletta. Dalbesio era anche impegnato nel campo dell'associazionismo filantropico e assistenziale come altri soci fondatori della Cenisio Film: la signora Felicita Lana Frisetti partecipava a due associazioni nelle quali troviamo Giulia Roda Vigliardi Paravia e Clara Boselli Agnelli. Rodolfo De Planta, insieme alla moglie Alys De Planta-De Fernex, era impegnato nelle istituzioni di beneficenza protestanti, Isaia Levi in quelle ebraiche, vedi Guida Paravia, 1913

Mentre la Torino Film si era caratterizzata per la presenza di esponenti della media borghesia, tra gli oltre quaranta soci della Cenisio Film[102], comparivano parecchi aristocratici e industriali, fra cui alcuni dei più importanti esponenti dell'imprenditoria e della finanza torinese, impegnati in molteplici attività sia nell'ambito del lavoro e degli affari sia in quello extralavorativo. Accanto a professionisti come Vittorio Valletta, non ancora dirigente FIAT ma già introdotto negli ambienti industriali e finanziari, o a imprenditori meno noti come Cinzio Barosi o Agostino Perazzone, nella Cenisio Film troviamo alcuni di quegli industriali che avevano portato «una ventata di cambiamento nelle file dei ceti possidenti»[103] e che erano stati i protagonisti del rinnovamento imprenditoriale piemontese avviato, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, nel settore cotoniero, organizzatosi prima di altri secondo criteri capitalistici moderni. In questo rinnovamento avevano ricoperto un importante ruolo imprenditori appartenenti alla comunità ebraica come Isaia Levi, industriale e banchiere[104], e soprattutto stranieri, come Gian Luigi Martiny, di origine tedesca, titolare dell'omonima ditta[105], e Rodolfo De Planta, appartenente ad una delle cinque famiglie di imprenditori e banchieri svizzeri che, già negli anni settanta dell'Ottocento, avevano contribuito a modernizzare l'industria piemontese, dando impulso ai settori meccanico ed elettrotecnico che saranno determinanti nella trasformazione di Torino in moderna città industriale[106].

In questi settori, oltre a Cinzio Barosi, Alfonso Scott, Gian Luigi

[102] AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1914, Vol. 1, fasc. 181

[103] BERTA G., 2001, pp. 25, 26

[104] Guide Paravia, 1913 - 1930

[105] Il capostipite della famiglia, Francesco, era nato a Hildesheim nel 1853, vedi I funerali del cav. Martiny, in «Gazzetta del Popolo», 20 luglio 1905; su Francesco vedi anche CASTRONOVO V., 1977 (2), p. 144 nota 4; sulle attività di Gian Luigi, Guida Paravia, 1913

[106] Rodolfo De Planta nel 1913 era consigliere del Cotonificio Torinese e della Società Anonima Concerie Italiane Riunite, vedi Guida Paravia, 1913. Negli anni Settanta dell'Ottocento la metà dei fondi sociali della Manifattura di Cuorgnè e della Manifattura di Rivarolo era in mano ai fratelli Andrea e Rodolfo De Planta; con i Leumann, i Wild Abegg, i Gruber, i Remmert e i piemontesi Chiesa, Rolle, Mazzonis e Poma, erano presenti in diversi istituti bancari che controllavano i più grossi complessi cotonieri piemontesi. Nel 1881 partecipavano alla costituzione della Società Italo Americana per l'esercizio dei telefoni Bell; nel 1883 comparivano tra i fondatori della società anonima per la Strada Ferrata e Tranvie del Canavese ed erano impegnati nel settore idroelettrico. Agli inizi del '900, insieme ad altri industriali svizzeri, partecipavano alla costruzione di altre linee ferroviarie fra cui la Ciriè-Lanzo, vedi CASTRONOVO V., 1977 (2), pp. 78,139,140,143, 144 e nota 4, 146

Martiny e Cirillo Cerutti[107], troviamo impegnati altri soci della Cenisio Film noti e influenti anche a livello nazionale: Giuseppe Vigliardi Paravia - conosciuto per essere uno dei più importanti editori italiani - era presente, oltre che nella finanza, anche nell'industria dei trasporti[108]; Gian Giacomo Ponti, formatosi negli Stati Uniti presso la General Eletric Company di Edison, nel 1913 era docente del Politecnico e dirigente dei servizi tecnici del Comune di Torino ma, negli anni successivi, sarebbe diventato deputato, presidente della SIP, nonché finanziatore della Gazzetta del Popolo, guadagnandosi la stima di «nuovo astro sorgente [...] dell'imprenditorialità piemontese»[109]; infine, Giovanni Agnelli, il personaggio più noto tra i soci fondatori della Cenisio Film, era amministratore delegato della Fabbrica Italiana Automobili Torino, la FIAT.

L'assetto societario della Cenisio, dunque, era caratterizzato dalla presenza di imprenditori e finanzieri che rappresentavano la parte più dinamica dell'élite economica torinese e non solo, che rivendicava un ruolo egemone nella società, sostituendosi, come settore dirigente, alla «chiusa aristocrazia torinese»[110], ormai arresasi alla supremazia sia economica sia culturale di questi imprenditori[111].

Le ragioni dell'interesse verso il cinema di industriali di tale caratura non erano solo legate alle speranze di un ritorno economico immediato, che d'altro canto non spiegherebbero neppure altri investimenti in attività improduttive come ad esempio i dopo lavoro. Esse nascevano anche dal contributo che il cinema - forse il più potente mezzo di comunicazione di massa apparso fino a quel momento - poteva dare al progetto di ridefinizione delle relazioni sociali che questa élite, primo fra gli altri Agnelli che a partire dal 1906 si recherà più volte negli Stati Uniti, stava lucidamente elaborando ispirandosi alle teorie dell'industriale automobilistico Ford[112], nelle

[107] Cinzio Barosi era proprietario di un'industria meccanica; Gian Luigi Martiny era uno degli amministratori della Società Ceirano Automobili Torino SCAT; Alfonso Scott era amministratore delegato della Società Torinese Automobili Rapid e consigliere della Società anonima dei consumatori gas luce; Cirillo Cerutti, che entrerà nella Cenisio nel 1915 (AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1915, Vol. 4, fasc. 66) era presidente della Società Torinese Automobili Rapid e segretario del Consiglio di amministrazione delle Industrie Metallurgiche Torino, vedi Guida Paravia, 1913

[108] Giuseppe Vigliardi Paravia nel 1913 era consigliere della società anonima Tramvia Automotofunicolare di Catanzaro, vedi Guida Paravia, 1913

[109] MUSSO S., 1998, p. 355; CASTRONOVO V., 1977 (2), p. 371 e Guida Paravia, 1913. Nella Cenisio Film Ponti era rappresentato da Attilio Bechis

[110] JOCTEAU G. C., 1999, Vol. I, pp. 67 e seg.

[111] BERTA G., 2001, pp. 25, 26

[112] Per le notizie che seguono sull'introduzione e sul dibattito delle idee di Ford tra gli imprenditori torinesi, BERTA G., 2001, cap. I

Isaia Levi e Gian Giacomo Ponti, con le rispettive mogli e la figlia di Ponti, Clemens, fotografati al loro arrivo a New York nel 1926 («Sincronizzando ...», agosto 1926, Archivio Storico Telecom Italia)

quali un ruolo centrale era attribuito al tempo libero. Negli Stati Uniti Ford stava ottenendo forti profitti grazie ad una politica della collaborazione con le sue maestranze, fondata su alti salari e orari ridotti a otto ore, che, oltre ad incentivare i lavoratori, rappresentavano le condizioni necessarie per ciò di cui l'industria aveva assoluto bisogno: un largo consenso ai suoi interessi e l'espansione dei consumi a livello di massa.

Secondo il gruppo di industriali che faceva capo ad Agnelli, per ottenere tali obiettivi anche in Italia, gli imprenditori e i lavoratori dovevano improntare i loro rapporti alla collaborazione[113], al fine di favorire lo sviluppo industriale che veniva presentato come premessa per una ricchezza diffusa che avrebbe ridotto le differenze di classe.

In Italia, però, una tale proposta doveva superare molte inerzie e diffidenze, in quanto si scontrava con la moralità prevalente tra gli industriali e gli operai, che interpretavano i reciproci interessi come contrapposti. Da una parte molti industriali erano ancora legati alla mentalità del padrone in fabbrica, che non accettava compromessi e fondava la sua strategia aziendale su bassi salari e orari lunghi; dall'altra, come si è detto, la componente maschile adulta della comunità operaia vedeva nella proposta di una collaborazione, solo un modo per realizzare un'intensificazione dei ritmi di lavoro.

Quindi per avere il consenso degli industriali, i fordisti torinesi proponevano come più efficace una strategia sindacale che, invece di basarsi sulla contrapposizione frontale che compattava e radicalizzava la comunità operaia, mirasse a conquistarla all'ideologia industrialista con concessioni che ne riducessero la conflittualità.

Per riscuotere invece il consenso di almeno parte della comunità operaia, questi industriali innovatori guardavano soprattutto alle nuove generazioni, più sensibili alla prospettiva di un maggior tempo libero, benessere economico e autonomia dalla comunità, la cui prescrittività veniva presentata dalla propaganda fordista come ormai inutile, in quanto le sicurezze a cui i lavoratori aspiravano, potevano essere meglio garantite dallo sviluppo dell'industria e da organizzazioni ad essa funzionali piuttosto che dalla rete solidaristica della comunità operaia. Ad esempio, il contributo previdenziale e assistenziale fornito dalle società di mutuo soccorso operaie, era sicuramente minore rispetto a quello che poteva provenire da un compiuto sistema di assicurazioni sociali garantite dalla stato e che i lavoratori avrebbero potuto ottenere grazie all'appoggio degli industriali. Inoltre, gli interessi dei lavoratori erano meglio difesi da una contrattazione che evitasse

[113] Sulla "ideologia della collaborazione", BAGLIONI G., 1974, p. 52

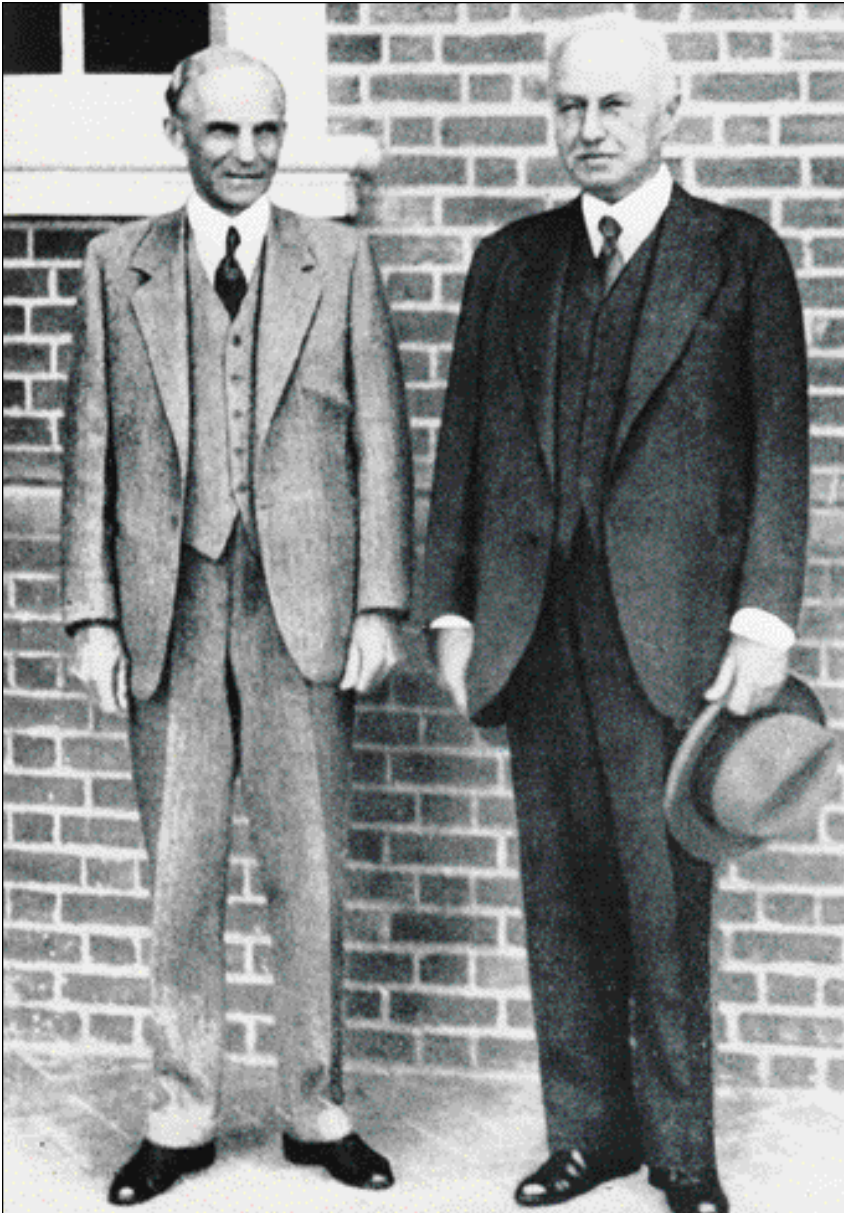
scioperi logoranti e si svolgesse tra organizzazioni centralizzate dei lavoratori e degli industriali, come la neonata Lega Industriale[114], di cui uno dei promotori era Agnelli e nella quale erano impegnati nel 1913 altri tre soci della Cenisio Film: Rodolfo De Planta, Giuseppe Vigliardi Paravia e Cirillo Cerutti[115].

Infine, la stessa sicurezza occupazionale non era salvaguardata dalla tendenza dei lavoratori a contenere il rendimento lavorativo, che mortificava le ambizioni e le capacità professionali individuali, bensì da una maggiore competitività delle aziende a cui i lavoratori dovevano contribuire con un lavoro «coscienzioso, intelligente, produttivo» e una spontanea dedizione anche mentale.

Secondo le idee fordiste, se tale mentalità si fosse imposta si sarebbero eliminati i più gravi motivi di tensione sociale e si sarebbe ottenuta un'efficienza produttiva che avrebbe offerto una maggiore quantità di beni e di servizi a prezzi ridotti. Di questi beni e servizi – sovente definiti in quegli anni democratici perché rivolti ad un pubblico di massa e non solo ad una classe ristretta – si sarebbe usufruito soprattutto nel tempo libero, che diventava l'ambito in cui godere di una maggiore ricchezza ma anche di una maggiore libertà.

Infatti, mentre nel tempo del lavoro socializzato l'individuo doveva spendere con dedizione il meglio delle proprie energie, perché così contribuiva a creare la ricchezza collettiva e quindi assolveva alle sue responsabilità sociali, nel tempo extralavorativo poteva dedicarsi alla sfera privata della famiglia o degli amici, dove era possibile esprimere più liberamente la propria individualità, e praticare attività di svago che non solo non avrebbero interferito con il lavoro, ma ne sarebbero state complementari, in quanto avrebbero permesso la rigenerazione delle energie fisiche e psichiche.

La diffusione del tempo libero, speso non in attività creative bensì nello svago e nell'intrattenimento, oltre a creare consenso agli interessi dell'industria, poteva anche diventare un enorme affare nel quale investire, cosa che d'altro canto alcuni industriali avevano già iniziato a fare, prima ancora che nel cinema, nello sport, che finché era rimasto un aristocratico passatempo aveva visto banchieri e industriali affaticarsi come atleti, ma diventando uno spettacolo di massa, aveva iniziato a farli guadagnare come investitori. A Torino le prime gare automobilistiche – che inizialmente erano sfide private tra molti di coloro che sarebbero poi diventati i pionieri dell'industria del-

[114] SPRIANO P., 1958, p. 134 e BAGLIONI G., 1974, p. 489
[115] Guida Paravia, 1913

Henry Ford e Giovanni Agnelli negli Stati Uniti nel 1934

l'automobile – in quegli anni iniziarono ad essere eventi seguiti con entusiasmo da un pubblico sempre più vasto; il calcio, che quando ancora non esisteva un vero e proprio campionato, veniva praticato dai rampolli di famiglie benestanti – come i fratelli De Fernex e Nicola, giocatori della prima formazione del Torino nonché membri di famiglie che investiranno nello stabilimento cinematografico di via Balangero[116] – iniziava a diventare uno spettacolo dato da squadre sempre più simili ad imprese.

Il cinema, dal canto suo, come sottolineavano molti osservatori dei primi anni del Novecento, sembrava sommare in sé tutti i vantaggi del moderno svago: organizzato a livello industriale, offriva uno spettacolo che in fatto di suggestione non aveva pari ma che era accessibile a tutti, contribuendo così «a diffondere lo spirito democratico»[117] dei consumi di massa; richiedeva poco sforzo[118], fornendo così nelle «sere [...] in cui il cervello stanco non ha forza d'attenzione»[119] e «dopo una giornata di lavoro febbrile e pesante»[120], un'evasione non faticosa. Inoltre il film eliminava nello spettatore la «distanza interiore fra lui e l'opera», esaltando così, come nessuno spettacolo in precedenza, il processo psicologico alla base della pubblicità, cioè l'identificazione[121]. Seppure ai suoi inizi, il cinema veniva già utilizzato come strumento pubblicitario e nascevano case cinematografiche specializzate in questa attività, come la Lydel, il cui oggetto sociale era la «pubblicità animata nei Cinematografi», che utilizzava lo stabilimento di via Balangero 336 e alla quale partecipavano – oltre al fondatore, il fotografo Ippolito Leonardi[122] – l'editore musicale milanese Lorenzo Sonzogno e alcuni soci della Cenisio Film[123].

Ma, grazie all'identificazione, il cinema non era solo una «gigantesca inserzione pubblicitaria» per beni materiali, bensì, offrendo «il più magico dei beni di consumo, e cioè i sogni»[124], era anche un importante mezzo di propaganda di idee e di comportamenti che potevano arrivare contemporaneamente a migliaia di persone, e nel quale quindi, per chi voleva modificare la società italiana, meritava provare ad investire.

[116] Per l'automobilismo, SPRIANO P., 1958, pp. 88 e seg.; per il calcio, vedi la testimonianza di Vittorio Pozzo in PERRUCA B., ROMEO G., COLOMBERO B., 1985, p. 19

[117] Il pubblico del cinematografo in «La Rivista Fono-Cinematografica», n. 11/ 1908, citazione tratta da BERNARDINI A., 1981, pp. 58 e seg.

[118] «La Stampa», 18 maggio 1907, in Fabri I., p. 188

[119] Citazione di Guido Gozzano in FABRI I., 1997, pp. 209, 210

[120] Citazione di Antonio Gramsci in CAPRIOGLIO S., 1980 pp. 800, 802

[121] BALÀZS B., 1952, p. 53

[122] Guida Paravia, 1908

[123] AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1914, Vol. 2, fasc. 470; anno 1915, Vol. 2, fasc. 360; anno 1916, Vol. 3, fasc. 145

[124] MCLUHAN M., 1964, pp. 309, 313

L'avvio dell'attività della Cenisio Film

La ristrutturazione dello stabile di via Balangero, avviata e mai portata a termine dalla Torino Film nel 1912, veniva ripresa due anni dopo dalla Cenisio Film. Considerando che - come si diceva nella stessa deliberazione comunale che autorizzava l'esecuzione di opere di riattamento -l'apertura di corso Potenza non era di «prossima effettuazione», la Cenisio Film nel primo semestre del 1914, operò lavori di elevazione e di abbattimento di alcuni muri interni, la costruzione di una tettoia a sheds ad uso laboratorio, la modificazione di alcune aperture, e il riattamento dei gabinetti per gli artisti e per i direttori artistico e tecnico, dei locali per la preparazione delle scene e per la lavorazione delle pellicole, e di una cabina di proiezione[125]. I lavori, che comprendevano la messa in opera di attrezzature elettriche e di «un completo impianto di illuminazione [...] e forza motrice»[126], interessavano anche il primo piano dello stabile, dove si trovavano la sala delle assemblee degli azionisti e gli uffici della Cenisio Film e delle case che affitteranno il teatro di posa[127].

Con la ristrutturazione effettuata dalla Cenisio Film, acquisiva particolare rilevanza lo spazio dello stabilimento dedicato alla lavorazione delle pellicole, settore che poteva trovare un buon sbocco commerciale nella richiesta proveniente dal gran numero di case di produzione che continuavano a nascere a Torino e che erano per lo più sprovviste di propri laboratori di sviluppo e stampa[128], e sul quale la Cenisio Film sembrava puntare in modo particolare, vista l'apposita pubblicità che compariva sulle riviste specializzate[129].

Veniva completato anche il teatro di posa che, seppure non indicato nella planimetria allegata al progetto di riattamento, doveva essere collocato nel grande locale di forma rettangolare posto a nord ovest dell'area dello stabilimento.

Questa ipotesi è avvallata sia dall'ampiezza del locale, circa 30 metri per 15, sia dalla presenza, visibile in una fotografia databile tra il 1925 e il 1928[130] quando lo stabilimento era ormai in disuso, di una struttura a telaio che nei

[125] ASCT, Fondo Progetti Edilizi, Cat. 1, 1914, Pratica 663

[126] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1914, Vol. 4, fasc. 208, 209, 210, 275; 1915, Vol. 5, fasc. 68

[127] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1918, Vol. 2, fasc. 310

[128] FRIEDEMANN A., 2002, p. 67

[129] Annuncio pubblicitario su «La Vita Cinematografica», 7-15 marzo 1916, pp. 98, 99

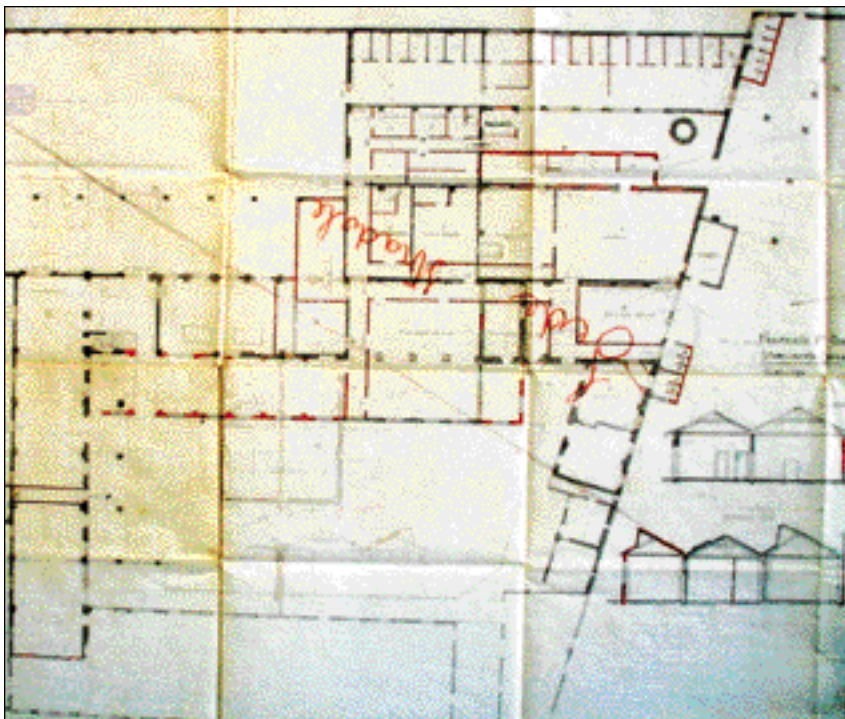
[130] La datazione è tratta dalla didascalia della foto di copertina del «Bollettino di ricerca storica sulla periferia urbana», n. 24, dicembre 1997. La cartolina riprodotta sulla copertina del Bollettino è un particolare della foto che qui pubblichiamo

teatri di posa di quel periodo, i cosiddetti teatri a vetri[131], serviva per sostenere i pannelli di vetro che anche in un ambiente coperto permettevano lo sfruttamento della luce naturale.

Agli investimenti destinati alle strutture produttive per ottenere uno stabilimento che Dalbesio, nel luglio del 1914, definiva «veramente perfetto» e del quale ventilava già l'opportunità dell'acquisto, si erano accompagnati quelli concernenti la manodopera, con l'assunzione di tecnici che dovevano curare la produzione in proprio della Cenisio Film, per la direzione della quale la società aveva assunto Renè Le Prince[132], un francese che negli anni Novanta dell'Ottocento aveva perfezionato un tipo di pellicola cinematografica ed era stato attore, sceneggiatore e regista dell'importante casa di produzione francese Pathé[133].

Non abbiamo trovato riscontri nelle filmografie di una produzione in proprio risalente al 1914, ma vi sono notizie relative ad alcuni film o parti di film girati in quell'anno, che però - forse a causa delle difficoltà nelle quali ben presto iniziò a dibattersi la società - non verranno neppure ultimati o immessi sul mercato. In uno stralcio di lettera del giugno del 1914 pubblicato su La Vita Cinematografica, la Cenisio Film esprimeva la sua soddisfazione per il personale fornitogli dalla Federazione U.C.C.A., un istituto che eseguiva film a forfait, gestiva una scuola di cinematografia e teneva corsi di equitazione, scherma, tiro, ballo, nuoto e automobile per aspiranti attori[134], mentre nel verbale dell'assemblea dei soci del 16 settembre dello stesso anno si indicava il metraggio di pellicola utilizzata fino a quel momento e i nomi dei rispettivi registi: Le Prince, Dalbesio-Cavalla, Adorno e Palazzolo[135].

Come annunciava il programma della società, illustrato nelle sue linee generali durante una riunione degli azionisti del settembre del 1914, accanto alla produzione in proprio la Cenisio Film, al pari di altre case di medio livello[136], puntava sui servizi prestati a terzi, quali l'affitto del teatro di posa e lo sviluppo dei negativi e la stampa dei positivi, che assicuravano alla società «un buon margine [...] senza oneri gravosi». Già prima del luglio del 1914 erano stati stipulati accordi con alcune case cinematografiche, tra le quali la già citata Lydel Film e la Musical Film[137], una società che aveva anch'essa tra i suoi soci l'editore milanese Lorenzo Sonzogno e nella quale

[131] FRIEDEMANN A., 2002, p. 26
[132] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1914, Vol. 5, fasc. 199
[133] SADOUL G., 1955, pp. 21, 102, 103
[134] Annuncio pubblicitario in «La Cinematografia italiana ed estera» del 15 marzo 1915, pp. 40, 41
[135] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1914, Vol. 5, fasc. 199
[136] FRIEDEMANN A., 2002, p. 17
[137] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1914, Vol. 5, fasc. 199

Planimetria dello stabilimento allegata al progetto di ristrutturazione della Cenisio Film, del 1914 (ASCT, Fondo Progetti Edilizi, 1914, Cat. 1, Pratica 663)

la Cenisio Film aveva una partecipazione[138].

Probabilmente grazie all'attività per conto terzi, il bilancio al giugno 1914 si chiudeva con un attivo, che però non era sufficiente ad evitare, nel luglio di quell'anno, la proposta di un aumento di capitale, poi ripresa e nuovamente rimasta inascoltata nella riunione di settembre, quando il consiglio di amministrazione della società dava le dimissioni[139]. Questa indisponibilità ad effettuare ulteriori investimenti era forse legata al timore di un imminente scontro bellico allargato, sempre più prevedibile come esito delle crescenti tensioni tra le potenze europee. In effetti il contraccolpo della crisi bellica, che preoccupava anche le case cinematografiche più affermate, imporrà a molte di esse la riduzione, se non la sospensione, della produzione, soprattutto per l'aumento dei prezzi delle pellicole e dei prodotti chimici e per la chiusura di alcuni mercati esteri fondamentali per un'industria come quella cinematografica[140]. Anche la Cenisio Film interrompeva la propria produzione per l'ingresso della Francia in guerra, che l'obbligava a cessare i rapporti con lo stabilimento Pathè e la privava di parte del suo personale tecnico chiamato sotto le armi[141], che veniva rimpiazzato con l'assunzione di un nuovo direttore tecnico, di personale per la lavorazione delle pellicole, di alcuni attori e di un attore e regista di una certa esperienza[142], Enrico Vidali[143], in qualità di direttore artistico.

All'inizio del 1915, mentre si prospettava già la possibilità dello scioglimento anticipato della società e veniva approvata la svalutazione del capitale sociale da 300.000 a 120.000 lire[144], venivano comunque prodotti in un mese tre film e un quarto era in preparazione quando l'Italia, nel maggio del 1915, entrava in guerra e la produzione si fermava nuovamente[145]. Per la mancanza di capitale circolante, il 25 giugno veniva deciso un aumento di capitale da 120.000 a 210.000 lire con l'emissione di novecento azioni da 100

[138] Nell'assemblea dei soci della Cenisio del settembre del 1914, Cinzio Barosi rassegna le dimissioni sia come membro del Consiglio di amministrazione della società, sia come rappresentante della Cenisio Film presso la S.a.s. «Musical Fibus (sic) - Renzo-Sonzogno e C.», vedi AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1914, Vol. 5, fasc. 199. Della Musical Film di L. Sonzogno & C. sappiamo che nel maggio del 1914 stava producendo il film La reginetta delle rose, tratto dall'operetta musicata dal maestro Leoncavallo, vedi Notizie varie in «La Vita Cinematografica», 22 maggio 1914, p. 79

[139] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1914, Vol. 5, fasc. 199

[140] PRONO F., 1997, p. 116

[141] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1914, Vol. 5, fasc. 199

[142] PRONO F., 1997, pp. 110, 111

[143] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1916, Vol. 1, fasc. 187

[144] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1915, Vol. 2, fasc. 33

[145] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1916, Vol. 1, fasc. 187

Annuncio pubblicitario della Cenisio Film («La Vita Cinematografica», 7-15 marzo 1916, Biblioteca Nazionale di Torino)

lire l'una[146], che faceva dire a La Vita Cinematografica: «speriamo sia il preludio di una maggiore attività produttrice della Società, la quale finora ha fatto ben poco parlare di sé»[147]. Il piccolo utile registrato alla fine del secondo semestre di quell'anno[148] era probabilmente dovuto all'affitto dello stabilimento a molte piccole case di produzione che in quel periodo nascevano numerose su iniziativa di attori e registi, che quasi sempre davano il proprio nome alle case da essi fondate. L'utilizzo di via Balangero da parte di queste società fece sì che i film realizzati in quello stabilimento non si limitassero alla magra produzione della Cenisio Film, ma fossero più numerosi e spaziassero tra vari generi, attraverso i quali, partendo da esperienze e riferimenti culturali diversi, registi e attori tentavano di rispondere alla crescente richiesta del pubblico.

Cinema e forme di rappresentazione: la Vidali Film e la Bonnard Film

Tra la fine del primo decennio del secolo e gli anni immediatamente precedenti la guerra, le grandi case cinematografiche torinesi, riprendendo la formula del film d'arte, avviavano il filone cinematografico che farà la fortuna del cinema italiano nel mondo, cioè quello storico. Questa scelta pare coincidere con il tentativo di conquistare il pubblico borghese che, dopo la curiosità iniziale, disertava le sale in quanto sembrava non considerare dignitosa e adeguata a sé[149] una forma di spettacolo che attingeva ancora alle attrazioni popolari di piazza, da baraccone e circensi. A questo fine la cinematografia storica recuperava l'iconografia della storia patria italiana, con la sua aurea di culla della civiltà, che si rifletteva nella retorica e nella pretenziosità culturale dei soggetti ma anche nella grandiosità delle scenografie e nell'uso di folle di comparse. Il filone storico avrà il suo culmine in Cabiria dell'Itala Film, che nel contrasto tra la civile Roma e la barbarica Cartagine, risentiva del clima politico e culturale degli anni dell'avventura coloniale che avrebbe dovuto dare all'Italia, e soprattutto alla sua borghesia, ricchezza e prestigio internazionale e per il quale si faceva sfoggio del nome di D'Annunzio, di grandiose scenografie e di apposite sinfonie, eseguite durante le prime dalle orchestre dei grandi teatri lirici.

Se i temi e le forme estetiche che potevano conquistare un pubblico bor-

[146] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1915, Vol. 4, fasc. 66

[147] La Cenisio aumenta il capitale in «La Vita Cinematografica», 7-15 agosto 1915, p. 80

[148] PRONO F., 1997, pp. 131, 132

[149] BURCH N., 2001, capitoli III, IV, V

ghese in film come Cabiria erano realizzati con mezzi che poche case potevano permettersi, anche la cinematografia italiana meno ricca attingeva a piene mani dal teatro e dalla letteratura borghesi. Ad un più basso livello di prestigio culturale rispetto al genere aulico adottato dall'Itala, si collocava il romanzo di appendice - uno dei filoni più sfruttati dalle case cinematografiche - il quale, soprattutto in Francia attorno alla metà dell'Ottocento[150], aveva risposto alla richiesta della piccola borghesia impiegatizia di un «divertimento comodo e riposante» che però si rifacesse alle «forme idealizzanti e livellatrici dello stile sublime, scadute ma pur sempre dominanti il gusto del pubblico medio, sia che fossero di origine classica che romantica»[151].

A questo genere letterario si ispiravano le case cinematografiche che nel primo periodo di attività utilizzeranno lo stabilimento di via Balangero: la Vidali Film[152] - fondata dal già citato Enrico Vidali, che in quanto direttore artistico influenzerà anche la produzione della Cenisio Film - e la Bonnard Film Sas, fondata dall'attore romano Mario Bonnard[153].

Molti film di Bonnard e di Vidali, che in associazione con l'Italica Films nel 1916 si assicurerà i diritti dei racconti della più nota scrittrice italiana di romanzi di evasione, Carolina Invernizio[154], erano vere e proprie trasposizioni sullo schermo di feuilleton, come La bara di vetro della Bonnard, ispirato a L'oeuf de verre di Jean de Quirelle[155] e La portatrice di pane di Vidali, riduzione per il cinema del «capolavoro [...] della narrativa borghese 'delle lacrime'»[156], La porteuse de pain di F. Xavier de Montepin[157].

Anche quando le storie erano originali si rifacevano ai generi della letteratura di evasione, come nei casi de Il segreto del lago, Il tenebroso affare,

[150] BIANCHINI A., 1995, Introduzione

[151] AUERBACH E., 1956, vol. II, p. 275

[152] In un'intervista dell'aprile del 1914 (La Vidali Films. Quattro chiacchiere con Enrico G. Vidali in «La Vita Cinematografica», 22 aprile 1914, p. 62), Vidali, nell'annunciare l'avvio della sua casa di produzione, dichiarava che avrebbe utilizzato due studi di posa, uno a Torino e l'altro a Genova, «uno pronto e l'altro ancora....in modello». Quello pronto era molto probabilmente quello di via Balangero visto che i lavori nello studio di Genova erano ancora in corso a luglio («La Vita Cinematografica», 15 luglio 1914, p. 92). D'altro canto il legame tra La Vidali Film e La Cenisio Film è anche testimoniato dalla doppia iscrizione che compare nel simbolo della Vidali: Vidali Film-Produzione Cenisio (Annuncio pubblicitario su «La Vita Cinematografica», 7-15 agosto 1915, p. 18)

[153] Nel 1914 nascevano due case che portavano il nome di Bonnard; la prima vivrà pochi mesi, la seconda si scioglierà nel 1917 (AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1914, Vol. 4, fasc. 183 e Vol. 6 Fascicoli 6 e 161; 1917, Vol. 1 fasc. 43)

[154] PROLO M. A., 1938, p. 66

[155] «Film», 20 aprile 1915, in MARTINELLI V., 1992 (2), prima parte, p. 73

[156] BIANCHINI A., 1995, pp. 197, 198

[157] «Film», 20 aprile 1916, in MARTINELLI V., 1992 (1), seconda parte, p. 127

L'attore Mario Bonnard in un atteggiamento drammatico («La Vita Cinematografica», 30 luglio 1914, Biblioteca Nazionale di Torino)

Il mistero della villa Saint Privat, che Vidali diresse per la Cenisio Film[158], e La mano della morta, di cui era anche produttore[159], oppure Titanic o L'implacabile della Bonnard[160], definito dalla critica un «soggetto all'inglese»[161] tipo quelli dei fascicoli «a 10 centesimi» di Nat Pinkerton[162].

I motivi dello sfruttamento cinematografico di questa letteratura erano molteplici. Prima di tutto vi era la loro adattabilità permessa dalla struttura narrativa ripresa dal melodramma d'inizio Ottocento, da cui i romanzi di appendice traevano i loro principali elementi caratterizzanti: il predominio del prodigio e del caso, gli incontri e i riconoscimenti insperati, l'azione complicata e avventurosa in cui l'intreccio prevale sui caratteri, la morale che «per la sua scipita tendenza a tutto accomodare» premia infallibilmente i buoni e punisce i cattivi, le immancabili figure dell'eroe, dell'innocente perseguitato e del malvagio[163]. Se anche l'intreccio della vicenda appariva complesso, rispettando l'ordinata sequenza inizio-svolgimento-fine, la struttura di questi melodrammi rendeva agevole la loro comprensione ed essendo estremamente duttile, con modifiche anche minime dei personaggi, delle ambientazioni e di qualche elemento caratterizzante, poteva essere adattata a contesti e riferimenti differenti, appagando così fasce diverse di pubblico. Uno schema di base sostanzialmente immutato poteva così sostenere una vicenda che aveva indifferentemente come protagonisti dei gladiatori romani, degli operai di fabbrica, degli scienziati, dei principi o dei delinquenti.

Ancora più importanti per il successo di queste storie che si sviluppavano «senza la complicazione della psicologia individuale e secondo una stringente logica aristotelica purtroppo assente dalla vita reale»[164], erano le loro forti valenze compensatorie e consolatorie. Le regole che garantivano questo effetto, come quella del lieto fine, erano tanto utilizzate che Visione suprema di Vidali, per il fatto stesso di non prevedere il ritorno del protagonista nella ritrovata sfera degli affetti familiari, si meritava gli elogi della

[158] «Arrivederci e grazie», 1 novembre 1916, «Il Cinema illustrato», 25 agosto 1917, in MARTINELLI V., 1992 (1), seconda parte, pp. 165, 207 e MARTINELLI V., 1992 (2), seconda parte, p. 48

[159] «La Cinematografia italiana ed estera», 15 marzo 1916, in MARTINELLI V., 1992 (1), seconda parte, p. 33

[160] «La Vita Cinematografica» 15 gennaio 1915, pp. 24, 25

[161] «La Cine-Fono», 20 ottobre 1915, in MARTINELLI V., 1992 (2), seconda parte, p. 248

[162] Titanic in «La Cinematografia italiana ed estera», 31 maggio 1915, p. 38. Nat Pinkerton era un personaggio di romanzi a puntate come i più noti Buffalo Bill e Nick Carter, vedi RONDOLINO G., 1977, p. 67

[163] HAUSER A., 1956, pp. 211, 212, 214

[164] Citazione di Erwin Panofsky in LAVIN I., 1996, p. 108

critica che giudicava il finale aperto e non eccessivamente scontato[165].

In questo film, così come ne La Portatrice di pane del 1916, i protagonisti erano operai, un uomo nel primo una donna nel secondo, ingiustamente accusati di un delitto per cui venivano messi in prigione e quindi separati dalla famiglia. Entrambi evadevano e ritrovavano solo per caso i loro cari ed i veri colpevoli del delitto[166]. In Visione suprema la moglie dell'operaio Duprè, che dopo l'evasione aveva preso l'identità di un compagno di prigione creduto morto, si risposava mentre la figlia a sua volta sposava il figlio del vero colpevole del delitto di cui Duprè era stato accusato; ne La Portatrice di pane la protagonista, dopo l'evasione, ritrovava infine i figli ed il vero colpevole, tornato dall'America dove era fuggito e aveva fatto fortuna.

In queste due pellicole risulta evidente l'utilizzo del reincontro casuale la cui eccezionalità, che rendeva inaspettatamente possibile l'improbabile, veniva esaltata attraverso soluzioni narrative con le quali si sottolineava la separazione del protagonista sia dai propri affetti sia da coloro che erano stati la fonte del suo dramma; in Visione suprema la morte presunta di Duprè e in La portatrice di pane il trasferimento del malvagio in America e la sua ascesa sociale, sottolineavano la separazione, che era fisica e sociale, rendendo ancora più sorprendente il ritrovarsi da cui derivava la possibilità di riallacciare legami affettivi o di ricevere finalmente giustizia.

Il carattere consolatorio di queste storie era estremamente efficace per conquistare al cinema un pubblico effettivamente di massa, cioè comprendente sia i settori operai della popolazione sia la borghesia e la piccola borghesia. Infatti il melodramma, nel quale «una forma popolare veniva applicata a uno schema ideologico chiaramente funzionale alla mitologia politica della borghesia»[167], se da una parte manteneva ben salde le differenze sociali dall'altra riconosceva e suggeriva un'almeno parziale unicità delle aspirazioni degli appartenenti ai diversi settori sociali. Questa promiscuità, che esaltava la democraticità di prodotti di massa dei film, aumentava gli allarmi di coloro che, come abbiamo visto, si scagliavano contro il cinema e che riservavano analoghe critiche ai romanzi di appendice, anch'essi colpevoli di indebolire «il sentimento del dovere» solleticando le passioni e disgustando «dal modesto stato dove Dio ci ha posto»[168].

[165] «La Vita Cinematografica», 7-15 settembre 1915, in MARTINELLI V., 1992 (2), seconda parte, p. 284

[166] MARTINELLI V., 1992 (2), seconda parte, p. 284 e MARTINELLI V., 1992 (1), seconda parte, p. 127

[167] BURCH N., 2001, p. 62

[168] BELLOCCHIO M., 2000, p. 62

Mentre una parte della borghesia si scandalizzava al sommarsi dei pericoli dei romanzi di appendice a quelli del cinema, la borghesia meno conservatrice, vedeva negli uni e nell'altro, oltre che fonti di profitto, anche strumenti per diffondere valori borghesi quali la preminenza della sfera privata su quella pubblica, un'aspettativa di mobilità sociale non rivendicativa ma incanalata in un ordinato sistema sociale e frutto dell'iniziativa individuale, e una rappresentazione positiva dello sviluppo tecnologico. Ad esempio in La morsa della morte di Bonnard, la funzione consolatoria si compiva anche attraverso la realizzazione del desiderio di ascesa sociale, tanto diffuso quanto difficile da raggiungere nella realtà. In questo intrigo dinastico una principessa, ostacolata da un ministro malvagio, cercava un suo cugino scomparso che alla fine scoprirà essere l'anonimo ufficiale di cui era innamorata ma con il quale non poteva sposarsi a causa delle differenze di censo[169]. La scoperta di un'altra identità, quella dell'ufficiale che in realtà era un principe, non solo rappresentava il superamento dell'impedimento alla realizzazione di una storia d'amore ma anche un improvviso e insperato miglioramento sociale. Nei film I rettili umani della Cenisio Film e Titanic e La bara di vetro della Bonnard Film, i protagonisti erano invece scienziati ed inventori che assurgevano ad eroi di storie di ispirazione industrialista, anch'esse già presenti nella letteratura di fine Ottocento e inizio Novecento[170], sicuramente gradite a quegli industriali che finanziavano le imprese cinematografiche.

Un altro motivo dello sfruttamento cinematografico della letteratura di evasione, a cui andava nell'Italia dei primi anni del Novecento la predilezione del lettore di massa[171], era il particolare successo che essa raccoglieva tra i giovani più alfabetizzati rispetto agli adulti e[172] che amavano queste storie per la loro relativa trasgressività. Questi racconti infatti affrontavano, seppure inserendoli in una dimensione di eccezionalità, argomenti normalmente censurati: in una società nelle quale alle donne era riservato un ruolo subalterno, la sessualità era considerata argomento scabroso e ancora forti erano le differenze sociali, questi racconti proponevano figure femminili protagoniste , amori non solo platonici e giovani che sfidavano l'autorità degli adulti e le divisioni sociali.

Non a caso il successo di questa letteratura, in particolare quella a sfondo sentimentale, era forte soprattutto tra le ragazze i cui comportamenti erano soggetti a critiche che si acutizzavano nei confronti di quelle giovani

[169] MARTINELLI V., 1992 (2), seconda parte, p. 53
[170] MONTELEONE R., 1991, p. 17
[171] Ibidem
[172] BELLOCCHIO M., 2000, pp. 60-64

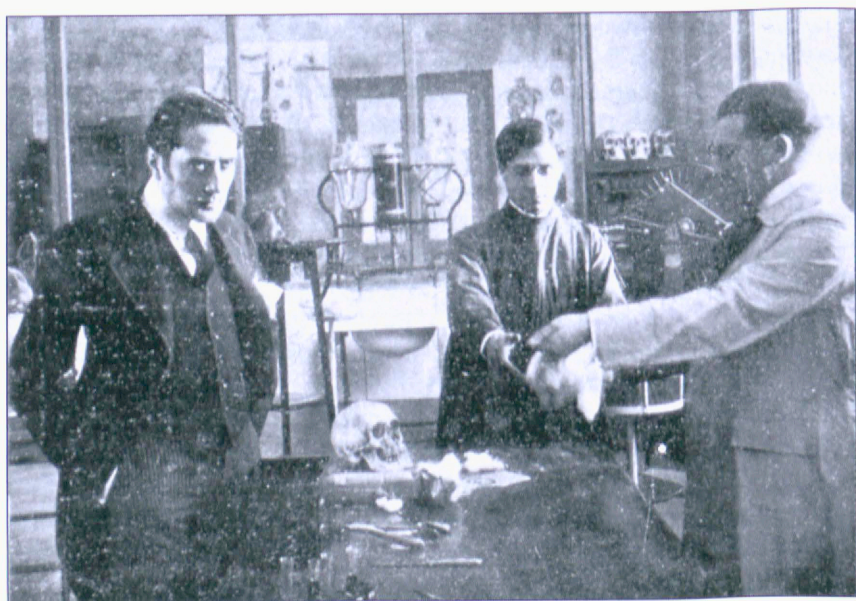



Foto di scena del film *Titanic* della Bonnard Film («La Vita Cinematografica», 22 aprile 1915, Biblioteca Nazionale di Torino)

che, per la loro condizione lavorativa, sembravano essere favorite nel sottrarsi al controllo della famiglia e agli schemi della morale corrente. Ad esempio il lavoro di sartina metteva in contatto ragazze per lo più di estrazione operaia con coetanei delle classi superiori, sollevando la preoccupazione sia dei cattolici, per i quali non si stava bene se non «là dove la Provvidenza ci ha posti a vivere», sia dei socialisti che temevano un «coinvolgimento con i ceti borghesi»[173]; oppure la condizione delle operaie forestiere, ragazze giunte dalla campagna per lavorare nelle manifatture della città, le sottraeva al controllo delle famiglie e quindi le lasciava «in balia di se stesse» con il rischio di «facilmente declinare al male»[174].

Queste critiche però non riguardavano solo settori marginali della popolazione giovanile femminile e infatti, non risparmiavano neppure gli atteggiamenti, considerati eccessivamente spregiudicati, diffusi tra le operaie, professione della maggioranza delle ragazze torinesi che, sul piano dell'autonomia economica e non, erano addirittura avvantaggiate rispetto a molte forestiere o alle sartine[175].

Le aspettative di indipendenza e di una maggiore affermazione della propria soggettività da parte delle ragazze, si esprimevano in modi diversi: attraverso l'importanza conferita al lavoro come premessa dell'autonomia; con la valorizzazione del corpo attraverso una maggiore cura dell'abbigliamento; nei modi di spendere il tempo libero quali l'abitudine alla passeggiata per le vie centrali della città e «l'accesso femminile, non più solo élitario, a spazi che le convenzioni sociali fino a quel momento avevano riservato solo al sesso maschile», come le sale da ballo e i cinematografi[176]. In particolare la rivendicazione dell'autonomia nella scelta del proprio partner e la considerazione critica del ruolo della donna nel matrimonio, a cui non di rado si guardava con fastidio[177], sottolineavano una richiesta di forme di relazione con i maschi improntate a una maggiore parità tra i sessi. Questa aspettativa influiva su quella aggregazione giovanile separata dagli adulti e mista di cui abbiamo parlato in precedenza, nel senso che lo scambio sentimentale e sessuale, discostandosi dalla morale corrente, obbediva a crite-

[173] Ibidem, pp. 56, 57

[174] BAGLIONI G., 1974, p. 208 nota 16

[175] Le forestiere erano sovente ospitate in convitti, finanziati dalle aziende e retti da religiose, nei quali la vita anche nel tempo libero dal lavoro era ordinata da regole rigide, vedi PALAZZI M., 1997, p. 148. Le sarte rispetto alle operaie di fabbrica, raggiungevano solitamente più tardi una almeno parziale e potenziale autonomia economica in quanto il loro apprendistato, durante il quale la praticante non percepiva compensi, poteva durare anni mentre per le operaie durava pochi giorni, vedi Comportamenti collettivi e relazioni ...., 2001, p. 47 note 12 e 48

[176] BELLOCCHIO M., 2000, pp. 56, 100

[177] MAHER V., 1983, p. 66

ri di socializzazione nei quali le relazioni con l'altro sesso, si fondavano «sull'essere coetanei e sul piacere reciproco che ne derivava»[178].

Questi atteggiamenti delle ragazze quindi rappresentavano una forte sollecitazione al cambiamento anche degli atteggiamenti maschili. La descrizione dei giovani operai come legati ad un modello di maschio «rozzo..screanzato e ..attaccabrighe», che «non sapendo adoperare la lingua trova più comodo adoperare le mani» e che se messo in imbarazzo dall'autorevolezza dell'interlocutore, e ancor più dell'interlocutrice, «o fa il minchione o lo spavaldo almeno per non parer d'essere minchione»[179], risentiva sicuramente della generalizzazione di uno stereotipo borghese non esente da una vena classista. D'altro canto però, è vero che una volontà di affermazione della soggettività femminile non trovava certo un grande favore nella durezza della moralità comunitaria operaia, nella quale prevalevano ancora gli interessi maschili secondo i quali la donna costituiva «un investimento» e nella quale persisteva l'idea dell'aggressività maschile come «metro di affermazione»[180].

Quindi le richieste delle ragazze e la necessità di corrispondere a queste da parte dei ragazzi, facevano dei romanzi di appendice un'importante fonte alternativa di comportamenti e di forme di relazione, che il cinema diffondeva ed esaltava come modelli di riferimento attraverso alcune tipologie di personaggi che formavano una iconografia fissa[181]. Le vamp, eroine non a caso negative ma pur sempre personificazioni di donne forti non soggette alle convenzioni sociali, oppure, sul fronte maschile, gli eroi di stampo romantico, virili ma anche sensibili e capaci di gentilezza, erano modelli che il cinema rendeva tanto più efficaci perché, a differenza di quelli dei romanzi, dietro ai personaggi dei film vi erano persone in carne ed ossa, gli attori, che il divismo sviluppatosi proprio negli anni del cinema muto, rendeva veri e propri media cioè veicoli di messaggi ma nello stesso tempo messaggi essi stessi. Se i personaggi che l'attore interpretava erano veicoli di un sogno, ad esempio di riscatto sociale e di uscita dalla povertà e dall'anonimato, l'attore stesso, con la sua vicenda che lo aveva portato ad essere un divo, appariva come la realizzazione di quel sogno, la dimostrazione vivente che il sogno, a volte, poteva diventare realtà.

Era questo il caso di Mario Bonnard che in quel momento di maggiore fortuna, poteva permettersi di utilizzare inserzioni pubblicitarie nelle quali comparivano solo il suo nome e un grande punto interrogativo, in quanto

[178] BELLOCCHIO M., 2000, p. 99
[179] L'arte del porgere in «La Vita Cinematografica», 15 giugno 1914, p. 54
[180] Comunità, lavoro delle donne ..., 2001, p. 19
[181] Erwin Panofsky in LAVIN I., 1996, p. 108

Foto di scena del film La portatrice di pane della Vidali Film («La Vita Cinematografica», 22-31 gennaio 1916, Biblioteca Nazionale di Torino)

il fatto stesso che B. il bello, stesse facendo un film o stesse fondando una sua casa cinematografica bastava per creare attesa e curiosità[182]. Bonnard, con la sua avvenenza sfruttata nei film a sfondo amoroso, lasciò il segno più che come attore, per il tipo di personaggio da lui creato; «il bello, l'annoiato e scettico ....giovane amoroso di stampo decadente e dannunziano», che ispirò il suo amico e concittadino Petrolini per la famosa parodia Gastone, e fu «uno dei primi capisaldi di quella lunga serie di 'amanti' che nel 'muto' sarebbe culminata con Rodolfo Valentino»[183].

Le altre case cinematografiche operanti in via Balangero

Il coinvolgimento e l'identificazione che i divi riuscivano a suscitare nel pubblico, uniti ai canoni del racconto d'appendice come la figura dell'eroe, l'amore spezzato, la lontananza, il pericolo, si adattavano anche bene ai film ambientati al fronte che, con l'ingresso dell'Italia in guerra, si moltiplicarono come messo in evidenza dalle riviste specializzate che lodavano la cinematografia italiana per il suo spirito patriottico. Questo messaggio, che a differenza di altri non lacerava certo la borghesia italiana tutta favorevole a promuovere forme di riconoscimento nazionalistiche, permeava film come La veglia d'armi del Boy Scout e Il tenente Berth della Bonnard, che aveva come protagonista l'attore rientrato dal fronte, oppure Bandiera bianca e Lo Straniero della Vidali, tutti del 1915, nei quali giovani soldati, coraggiosi, forti e buoni, erano protagonisti di trame dove s'intrecciavano gli ideali della famiglia e della patria[184]. Tali film tentavano di fare leva sui sentimenti di un pubblico che in parte aveva i propri cari al fronte ma che, a dispetto della retorica nazionalista, privilegiava comunque una cinematografia di evasione[185] prodotta da quelle case cinematografiche che continuavano a nascere soprattutto su iniziativa di attori e registi.

Il 1915 fu l'anno in cui lo stabilimento di via Balangero visse l'attività più intensa e nel quale nacquero altre tre case cinematografiche che fecero riferimento al teatro di posa di Borgata Ceronda. Oltre alla Benzi Film per la quale lavorava Pier Angelo Mazzolotti[186], anche socio e regista della Bonnard

[182] Annuncio pubblicitario su «La Vita Cinematografica», 30 luglio 1914, p. 5

[183] Enciclopedia dello spettacolo ..., 1954, p. 769

[184] «Film», 10 febbraio 1916; «Il Tirso al cinematografo», 15 novembre 1915; «La Vita Cinematografica», 7-15 novembre 1915; «Film», 5 aprile 1915, in MARTINELLI V., 1992 (2), prima parte, p. 72, seconda parte, pp. 232, 241, 273

[185] Le films di guerra obbligatorie nei cinematografi in «La Vita Cinematografica», 7-15 giugno 1918, p. 67

[186] PONCINO P., 1995 (1), p. 449

Cartolina patriottica per il film La veglia d'armi del boy scout della Bonnard Film («La Vita Cinematografica», 7-15 settembre 1915, Biblioteca Nazionale di Torino)

Film, nasceva la Victoria Film[187], il cui proprietario, fondatore e direttore generale era Adelardo Arias, altro divo del cinema torinese di quel periodo, con precedenti esperienze presso le case cinematografiche Ambrosio e Padus Film[188].

Sia la Benzi Film[189] sia la Victoria Film, sembravano non discostarsi troppo dai modelli seguiti da Vidali e da Bonnard, ed in particolare la seconda, spaziava su tutto il repertorio riscontrabile nella letteratura di evasione: Più forte della verità, veniva lanciato come «azione drammatica di vita moderna»[190]; La ballata dei fiori era definito una storia «...di quell'amore ch'è palpito dell'Universo intero... »[191]; Il delitto della villa solitaria, era un lavoro poliziesco[192]; Il giogo, un non meglio precisato «apologo basato sulla questione dell'ereditarietà del morbo», che tutto sommato veniva giudicato soddisfacente in confronto alla monotonia e alla mancanza di originalità che caratterizzava ormai la produzione italiana[193].

La terza casa cinematografica che nacque nel 1915 e utilizzò lo stabilimento di via Balangero, fu la Saul Film fondata da Giovannetto Casaleggio, che apparteneva a una popolarissima famiglia di attori del teatro piemontese il cui capocomico era Mario Casaleggio, anch'egli tra il personale artistico della società[194]. I Casaleggio, se erano annoverati da alcuni critici tra i più importanti attori del teatro dialettale piemontese, da altri, come Antonio Gramsci, in quegli anni critico teatrale dell'Avanti, erano considerati non tanto artisti mossi da un'autentica necessità espressiva, quanto uno dei gruppi che controllavano il mercato teatrale torinese ed erano quindi attenti, più che alla qualità dei loro lavori, ad offrire ciò che il pubblico chiedeva e a curare le relazioni con gli ambienti che potevano garantire loro lavoro e pubblicità, come ad esempio gli enti pubblici e i giornali[195]. Spinti da questa necessità di aprirsi sempre «altre vie dell'avvenire», vista anche la crisi che investiva il teatro popolare in quegl'anni, i Casaleggio avviarono la loro attività cinematografica per la quale si rifecero anch'essi ai generi della letteratura di evasione: quello dei romanzi neri,

[187] Il battesimo della Victoria-Film in «La Vita Cinematografica», 15-30 ottobre 1915, p. 65

[188] «La Vita Cinematografica», 22-30 agosto 1916, p. 80

[189] Per le due pellicole individuate della Benzi Film, Gli avventurieri e Il redivivo della rapida, vedi MARTINELLI V., 1992 (2), prima parte, p. 63, seconda parte, p. 151

[190] MARTINELLI V., 1992 (2), seconda parte, p. 132

[191] «La Cine-Fono», 11-25 giugno 1916, in MARTINELLI V., 1992 (1), prima parte, p. 53

[192] «Film», 29 maggio 1916, in MARTINELLI V., 1992 (1), prima parte, p. 131

[193] «Film», 31 gennaio 1916, in MARTINELLI V., 1992 (1), prima parte, p. 218

[194] PONCINO P., 1995, p. 458

[195] CAPRIOGLIO S., 1980, pp. 734, 763, 796

Annuncio pubblicitario del film Più forte della verità della Victoria Film con Adelardo Arias, ritratto nella foto, come protagonista («La Vita Cinematografica», 7-15 ottobre 1915, Biblioteca Nazionale di Torino).

Marchio della casa cinematografica Saul Film («La Vita Cinematografica», 7-15 settembre 1915, Biblioteca M. Gromo, Museo Nazionale del Cinema di Torino)

come in Macabros del 1915[196]; quello industrialista come ne L'enigma di Cagliostro[197] del 1916, e quello melodrammatico come in Madre martire, anch'esso del 1916, probabilmente tratto da un copione del teatro dialettale e nel quale lavorarono oltre ai Casaleggio, attori di altre compagnie famigliari del teatro popolare torinese come i Solari e i Gemelli[198].

Unica tra le case che lavorarono in via Balangero, la Saul si dedicò anche alla produzione di comiche, annunciata nel 1916 ma di cui purtroppo chi scrive non ha reperito traccia nelle filmografie consultate[199], che è un ulteriore indizio del legame che i Casaleggio mantenevano con la loro esperienza teatrale che prevedeva molte commedie umoristiche.

Fin dagli inizi del cinema i film comici avevano rappresentato uno dei generi che, non avendo ambizioni edificanti, rispecchiava in modo più diretto rispetto ai melodrammi, il vissuto e le aspirazioni delle masse lavoratrici, contribuendo così a fare del cinema primitivo uno spettacolo più popolare che borghese[200]. Molti attori del primo cinema erano stati reclutati tra dilettanti del teatro popolare, abili nel suscitare ilarità con una gestualità clownesca che, nella Torino dei primi anni del Novecento, era particolarmente facile trovare nelle numerosissime filodrammatiche che si esibivano nelle parrocchie, nei dopolavoro e nelle Case del Popolo; ad esempio Gigetta Morano, una delle più popolari attrici del cinema torinese, prima di iniziare la sua carriera cinematografica proprio in film comici, era stata la prima donna di una compagnia filodrammatica di un circolo socialista di Borgo Vittoria[201].

La trasposizione di queste forme di recitazione nel cinema, con la quale ancora negli anni della guerra si tentava di lusingare i gusti di un pubblico popolare, dava però sovente pessimi risultati perché, quando non sorretta da una sensibilità a cogliere le peculiarità del nuovo mezzo espressivo, scadeva in quella «esagerazione pantomimica della recitazione teatrale» che molti attori e registi ritenevano necessaria in uno spettacolo che non poteva valersi dell'ausilio della voce[202]. Da questi limiti non furono forse immuni i Casaleggio che già in teatro sembravano cercare il consenso di un pubblico ben disposto verso un umorismo alquanto elementare, e suscitavano così la sprezzante critica di Gramsci il quale li accusava di spacciare il ridi-

[196] Annuncio pubblicitario in «La Vita Cinematografica», 7-15 ottobre 1915, pp. 50, 51

[197] MARTINELLI V., 1992 (1), prima parte, p. 162

[198] MARTINELLI V., 1992 (1), seconda parte, p. 30

[199] Annuncio pubblicitario in «La Vita Cinematografica», 7-15 gennaio 1916, pp. 116-117 e La Saul Film in «La Cinematografia Italiana ed estera», 31 gennaio 1916, p. 100

[200] BURCH N., 2001, p. 62

[201] Testimonianza di Felicita Ferrero in FARINA R., 1978, p. 12

[202] Erwin Panofsky in LAVIN I., 1996, p. 109

colo, che è «tutto fisico e fatto di smorfie», per comicità che è invece «tutta spirituale»[203].

Anche nella produzione della Subalpina Film, un'altra casa nata nel 1916 e scioltasi nel febbraio dell'anno successivo[204] e che utilizzò lo stabilimento di via Balangero[205], sono ravvisabili quei riferimenti stilistici sostanzialmente riconducibili al melodramma; L'assassinio del corriere di Lione era tratto da un romanzo popolare francese[206] e Il cenciaiuolo di Parigi, un «classico della letteratura feuilleton dell'Ottocento francese»[207].

Dunque, seppure con delle differenze, nella produzione delle case cinematografiche di via Balangero[208] sembra riflettersi la mancanza di originalità e di autonomia rispetto ad altre forme espressive, nella quale la critica vedeva i primi sintomi della crisi del cinema italiano che ben presto sarebbe diventata irreversibile. Questi allarmi della critica erano condivisi da un'altra casa cinematografica che utilizzerà il teatro di posa della Cenisio[209] e che si discosterà dagli intenti puramente commerciali delle case di produzione di cui abbiamo parlato finora; nel 1916, La Donna Film, nasceva infatti con l'esplicita intenzione di promuovere un'operazione culturale, collocandosi così in un diverso ambito del variegato mondo cinematografico torinese.

La Donna Film

Come abbiamo visto, mentre una parte della borghesia, quella che più si attrezzava per sfruttarne commercialmente il successo, vedeva nel cinema e nei romanzi di appendice strumenti per diffondere i propri valori, un'altra parte avrebbe voluto ostacolarne la diffusione in quanto riteneva, l'uno e gli altri, pericolosi.

Vicini a quest'ultima posizione ma mossi dalla convinzione che il cinema, proprio in virtù del suo successo popolare, non andasse semplicemente rifiutato, erano coloro che proponevano un uso pedagogico del nuovo mezzo di comunicazione, realizzato da operatori che garantissero la trasmissione di messaggi moralmente e culturalmente edificanti per un pub-

[203] CAPRIOGLIO S., 1980, p. 763

[204] AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1917, Vol. 2, fasc. 35

[205] FRIEDEMANN A., 2002, p. 229

[206] Annuncio pubblicitario su «La Vita Cinematografica», 7-15 ottobre 1916, pp. 74, 75

[207] MARTINELLI V., 1991 (2), p. 60

[208] Maria Adriana Prolo segnala tra le ditte che utilizzarono lo stabilimento di Borgata Ceronda, anche la Zannini Film, trasferitasi da Milano a Torino nel 1917; di una produzione torinese però, chi scrive non ha trovato riscontro, vedi PROLO M. A., 1938, p. 67

[209] «La Cinematografia Italiana ed estera», 15 marzo 1916, p. 80

blico composto da masse da educare. La necessità di portare il cinema entro gli schemi dei consueti e più controllabili canali di trasmissione culturale, veniva espressa sia dal mondo cattolico, a cui erano legate case cinematografiche come la SIC-Unitas Film e la Biblia Film[210], sia da singoli intellettuali come il poeta piemontese Guido Gozzano, che criticava la «speculazione abbietta» che si faceva di quello che avrebbe potuto essere «il mezzo più economico e immediato per educare le masse»[211].

In questo quadro culturale si muoveva la casa cinematografica La Donna Film, una diretta filiazione dell'omonimo periodico femminile diffuso tra le signore bene della città; si trattava di una di quelle riviste che rispondevano «ad una esigenza di mercato, che si differenziava dalla tradizionale richiesta del feuilleton» con prodotti dalla «dignitosa vernice letteraria» che «riproducevano [...] melanconiche e chiuse inquietudini di donne in cerca di amore»[212] e che, attente allo specifico femminile, si rivolgevano però ad un pubblico elitario, alla «signora colta ed elegante», il cui quadro di riferimento era quello domestico delimitato «da esigenze quotidiane e addirittura di intrattenimento»[213].

Determinante per il varo dell'esperienza cinematografica del periodico, che sovente si occupava di cinema, fu probabilmente uno dei suoi redattori[214], Renzo Chiosso, comproprietario della casa cinematografica insieme a Nino Caimmi, direttore della rivista, e facente parte del personale artistico e tecnico insieme al poeta Guido Gozzano, anch'egli collaboratore della rivista, e a Enrico Vidali[215].

Funzionario municipale, insegnante, pubblicista, poeta dialettale e autore drammatico, Chiosso aveva sperimentato le sue attitudini letterarie in modo piuttosto inconsueto, in quanto fu autore di scritti apocrifi di Emilio Salgari, tra i quali il «falso più disonesto delle decine esistenti»: Le mie Memorie. Questa esperienza letteraria lo aveva comunque avvicinato all'attività cinematografica che, quando venne avviata La Donna Film, era già ben consolidata: nel 1913 Chiosso aveva già scritto decine di soggetti per la Milano Film e negli anni successivi, sempre come soggettista, collaborava con molte case cinematografiche torinesi. Uomo devoto, nelle cui pagine «dedicate alla gioventù sempre più traspariranno messaggi d'indole reli-

[210] PRONO F., 1997, pp. 94, 148
[211] Poesia e cinematografo. Conversando col poeta Guido Gozzano, in «La Vita Cinematografica», febbraio 1910, p. 2
[212] TESIO G., 1980, p. 418
[213] BELLOCCHIO R., 2000, pp. 111, 112
[214] POZZO F., 1988, p. 421
[215] PONCINO P., 1995 (1), p. 453 e «La Cinematografia Italiana ed estera», 15 marzo 1916, p. 80

giosa»[216], nel 1915 Chiosso era il principale socio accomandatario della Biblia Film, che aveva come scopo «lo sfruttamento in qualunque modo inteso delle produzioni cinematografiche tratte dalla Sacra Bibbia»[217], mentre successivamente all'esperienza de La Donna Film, nel 1919, sarà tra i fondatori della Eridania Film, una piccola casa cinematografica dalla brevissima vita e probabilmente dall'inesistente produzione, che aveva il proprio stabilimento in via Cantoira a Madonna di Campagna[218].

La Donna Film, dopo la produzione di un film dal titolo Amor che tace..., nell'aprile del 1916 lanciava un concorso per una nuova sceneggiatura, dal quale risulta evidente come per i suoi fondatori l'esperienza cinematografica non fosse una semplice operazione commerciale, bensì la concretizzazione di una critica allo stato in cui versava il cinema italiano rispetto al quale la sua produzione voleva essere un'alternativa[219]. Accanto alla critica, peraltro condivisa con la stampa specializzata, verso un'industria e un'arte che non sapevano rinnovarsi, La Donna Film affiancava argomentazioni moralistiche simili a quelle di coloro che accusavano il cinema di istigare a ignobili eccitamenti di diverso genere, fisici e sociali. Anche per La Donna Film, il cinema doveva essere «un'arte nuova e [...] originale [...] in grado di crearsi un suo proprio repertorio e non [...] vivere della spogliazione del teatro, prendendo a prestito i capolavori per ridurli ai loro gesti scheletrici». Però mentre la critica specializzata, più pragmaticamente, riteneva che tale spogliazione oltre a non essere affatto artistica alla lunga non era neppure commerciale[220], e in tal modo riconosceva una certa dignità al giudizio del pubblico di massa, La Donna Film, pur non avendo «la pretesa di riformare il cinematografo e di portarvi delle profonde novità», partiva dalla convinzione che «questa genialissima invenzione moderna non deve dimenticare che non è scopo a se stessa ma [...] un mezzo efficacissimo di educazione estetica e morale».

Nel bando di concorso emanato attraverso le colonne della stessa rivista, con tono categorico veniva indicato tutto ciò che le sceneggiature proposte dovevano assolutamente evitare: niente drammi polizieschi e derivazioni dalla letteratura «a base di apaches e di [...] evasioni [...] che hanno trasformato i cinematografi, specialmente quelli popolari, in una scuola pericolosa di ladri, di assassini e di bricconi»; niente «posizioni ardite e troppo scol-

[216] POZZO F., 1988, pp. 415, 417, 419. Sulla partecipazione di Chiosso a case cinematografiche torinesi vedi anche PRONO F., 1997, pp. 122, 151

[217] Ibidem, p. 148

[218] PONCINO P., 1995 (1), p. 451

[219] Donna e il cinematografo in «La Vita Cinematografica», 7-15 aprile 1916, pp. 44, 45

[220] O rinnovarsi o morire in «La Vita Cinematografica», 22-30 luglio 1918, p. 58

Annuncio pubblicitario del film Amor che tace de La Donna Film («La Vita Cinematografica», 22-31 marzo 1916, Biblioteca Nazionale di Torino)

lacciate [...] baci e altre compiacenze [...] al pubblico dei caffè concerto» che avevano reso i cinematografi «un ambiente poco adatto per ogni signora o famiglia per bene e [...] chiuso per signorine o per bimbi»; niente facili umorismi ottenuti con la «banale utilizzazione di tutti i vecchi spunti delle farse da saltimbanchi e delle baracche da fiera».

Per indicare invece le caratteristiche che si riteneva potessero interessare il pubblico, La Donna Film rimandava direttamente alla visione del film già prodotto, con il quale lo spettatore poteva persuadersi di come fosse ancora «possibile nel cinematografo fare delle cose fini e di buon gusto».

Amor che tace..., la cui sceneggiatura venne ascritta dalla stampa a Guido Gozzano che invece la attribuì a Renzo Chiosso[221], è una storia fiabesca nella quale i personaggi vivono situazioni parallele e sono assenti il fitto intreccio e le figure solite dei romanzi di appendice. I quattro spasimanti di Mariella, tra cui Pierrot protagonista simbolico della storia, sono tutti buoni, tutti amano la ragazza ma non se la contendono con sotterfugi, inganni o duelli, bensì con azioni nobili ed eroiche[222]. Quando lo spasimante prescelto, il pittore Lorenzo, dovrà partire per la guerra, Pierrot, per amore di Mariella, lo seguirà per proteggerlo e sarà proprio Lorenzo, prima di morire, che convincerà Mariella a sposare Pierrot rivelandole quanto egli l'ami e sia eroico.

A differenza delle pellicole di Bonnard, di Vidali o di Arias, in Amor che tace non è presente la passione, vista come eccesso sia se rivolta al bene che al male, ma ad essa viene contrapposto l'amore platonico e non dichiarato, che sembra escludere la carnalità. Pierrot, personaggio maschile ma rappresentato con connotazioni sessuali miste, era interpretato dall'attrice di operetta Emma Vecla e in un manifesto pubblicitario del disegnatore Golia, era ritratto come una figura dolce, con occhi languidi, avvolto in una veste ampia da cui spuntavano scarpette femminili. Attraverso Pierrot, che vincerà sugli altri pretendenti mantenendo una posizione di attesa proprio come quella del suo mandolino rappresentato nel manifesto[223], si ricercava forse il consenso del pubblico femminile, rappresentando simbolicamente un tipo di uomo sensibile, che uscendo vincente desse dignità alle virtù attribuite al genere femminile, tra le quali però veniva fatta prevalere pur sempre la passività a fronte dell'attività che rimaneva appannaggio dei personaggi maschili.

La critica accoglierà il film con ironia, a volte più stemperata a volte più pungente. La Cinematografia italiana ed estera affermava che la pellicola

[221] Confronta la lettera di Gozzano a Silvia Zanardini del 22 aprile 1916 in DE RIENZO G, 1983, p. 204, con Un curioso battesimo in «Corriere della sera» del 14 aprile 1916, p. 3

[222] MARTINELLI V., 1992 (1), prima parte, p. 22

[223] «La Vita Cinematografica», 7-15 marzo 1916, p. 88

«riesce a dire qualcosa» ma, dietro alla constatazione che «come soggetto ‘all’acqua di rose’, questo Amor che tace [...] non si presta a critica alcuna [...]» e all’osservazione che Pierrot va «presso la trincea dove c’è la morte» con il suo costume piuttosto che «in una rude [...] divisa da soldato»[224], traspare una mal celata perplessità. Più esplicita era invece la critica de La Vita Cinematografica, che metteva in evidenza le contraddizioni tra i propositi espressi e i risultati ottenuti; rivolgendosi alla casa cinematografica come ad una signora, il critico, facendo eccezione per l’interpretazione di alcuni attori, non salvava nulla del film con il quale, diceva, «si è fatto del dilettantismo» e che paragonava al «passatempo da signorina che si diletta a disegnare un fiore, a dipingere un paesaggio all’acquarello, per farne un presente al cugino, che lo troverà magnifico»[225]. Ancora più che sul film, «prova che non può essere seriamente considerata», questa critica ironizzava sulla supponenza delle idee che lo avevano ispirato: sottolineava l’importanza del riscontro commerciale senza il quale veniva meno lo stesso scopo educativo che la casa si proponeva, in quanto «Eh, si! se non si vendono, addio apostolato»; citava nomi di prestigiose case italiane ed estere che «qualche cosuccia di fino, con buon gusto [...] - come vorrebbe Lei - l’hanno fatto»; considerava che, alla neonata casa cinematografica, avrebbe giovato «[...] camminare per qualche tempo per le vie già da altri tracciate, fino a raggiungere le migliori, anziché volerne tracciare una nuova».

L’insuccesso del film era dunque conseguente all’universo culturale nel quale si muoveva La Donna Film, che si lanciava nell’esperienza cinematografica incapace di comprendere i gusti e le esigenze emerse nella società e di accettare, a causa dei suoi pregiudizi, che fosse un pubblico di massa attraverso il meccanismo del mercato a decretare il successo o l’insuccesso del prodotto culturale. Significativo di questo atteggiamento era il fatto che La Donna Film cercasse riscontro delle proprie tesi sul valore artistico del cinema - cioè su un mezzo che si rivolgeva ancora ad un pubblico in gran parte popolare - attraverso un dibattito avviato esclusivamente con il proprio pubblico élitario. Un’ulteriore testimonianza di questo atteggiamento autoreferenziale era il contributo che una parte dell’élite torinese aveva dato al film, nel quale comparivano «tante ville messe a disposizione dell’operatore» e una «aristocratica folla di lettrici e abbonate della rivista», che partecipavano ad alcune scene come quella di un «garden party» in cui faceva sfoggio di sé «in tutta la sua lussuosa bellezza, il fin-fluer dell’alta società tori-

[224] «La Cinematografia italiana ed estera», 15 maggio 1916, in MARTINELLI V., 1992 (1), prima parte, p. 22

[225] La nostra Critica in «La Vita Cinematografica», 7-15 maggio 1916, pp. 84, 85

nese»[226]. Amor che tace... era stata dunque anche un'occasione mondana, che soddisfaceva il narcisismo di una borghesia che, forse, pensava di svolgere una funzione educativa anche solo mostrando se stessa e che utilizzava il cinematografo come strumento di autorappresentazione, presumendo che ciò potesse interessare il grande pubblico.

Dell'inadeguatezza di questo approccio si rendevano probabilmente conto gli stessi redattori de La Donna Film, che non daranno seguito alla loro esperienza cinematografica. Anche l'esito del concorso, a cui si giungerà nell'agosto del 1916[227], lasciava trasparire dubbi sull'opportunità di proseguire questa attività; dopo la selezione che escludeva quei film che non prevedevano la metratura richiesta, la giuria segnalava tre soggetti - Venezia salvata, Ricciolo biondo e Parisina - ad altre case cinematografiche, forse perché fornite di maggiori mezzi per metterli in scena, e individuava in Troppo bella l'unico lavoro che a giudizio di maggioranza rispondeva al programma indicato dal concorso. Dell'autrice di quel soggetto, una signora di Firenze, si diceva che aveva avuto «la mano felice nella scelta dell'argomento non però la mano abbastanza abile nello svolgerlo e nello sceneggiarlo [...] cosicché da un proposito eccellente ha ricavato un lavoro mediocre». La Giuria, quindi, senza neppure ventilare la possibilità di dare a mani più esperte il testo, proclamava l'esito negativo del concorso che si chiudeva definitivamente insieme all'esperienza cinematografica de La Donna Film.

Dalla guerra al dopoguerra: la liquidazione della Cenisio Film e la nascita della Delta Film

Nonostante il 1915 e il 1916 fossero stati gli anni di maggiore attività dello stabilimento di via Balangero, la situazione finanziaria della Cenisio Film non era certo florida; sembrava comunque ancora esservi la volontà di provare a dare un futuro all'impresa attraverso alcuni interventi tesi a reperire nuove risorse. Mentre uscivano dalla casa cinematografica Agnelli e Valletta - i cui rappresentanti, a partire dall'assemblea del giugno del 1915, non erano più presenti alle riunioni - compariva tra i soci l'industriale Edoardo Nicola, che nel giugno del 1916 era entrato a far parte del consiglio di amministrazione[228] e probabilmente proprio in quell'anno, insieme ad altri credi-

[226] «La Cinematografia italiana ed estera», 15 maggio 1916, in MARTINELLI V., 1992 (1), prima parte, p. 23 e La nostra Critica in «La Vita Cinematografica», 7-15 maggio 1916, p. 84, 85

[227] La chiusura del Concorso per soggetti cinematografici in «La Donna», 5-20 agosto 1920, pp. 9, 23

[228] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1916 Vol. 3, fasc. 102

tori della Cenisio Film, aveva offerto «i capitali per il funzionamento dell'a - zienda per due anni di prova»[229].

Seppure il Consiglio di amministrazione nella situazione di guerra avesse tentato di contenere le perdite, il 1916 si chiudeva con un passivo di 5.806,41 lire, cifra molto inferiore a quella dell'anno precedente, ma che si accompagnava ad una minore valutazione complessiva delle proprietà e delle attività, che rendeva necessario un abbassamento del capitale sociale[230].

Il credito aperto da azionisti come Nicola, amministratore delegato della società dal marzo del 1917[231], sembrava aprire la possibilità di nuovi investimenti; infatti, la Cenisio Film si attrezzava di un reparto fotografico per ingrandimenti che iniziava a funzionare «in modo promettente» e si pensava, inoltre, di acquistare l'edificio che ospitava lo stabilimento, in quanto si riteneva che così una parte delle attività avrebbe perso «la condizione di precarietà»[232]. Forse grazie a questi sforzi, tra cui l'acquisizione dello stabile e del terreno venduto da Vincenzo e Angelo Gallo a Edoardo Nicola[233], il bilancio del 1917, si chiudeva in positivo, ma gli stessi amministratori della Cenisio Film invitavano alla prudenza, in quanto l'attivo risultante dalla situazione contabile, all'atto di una realizzazione avrebbe potuto diminuire sensibilmente[234]. Questa valutazione, tutt'altro che ottimistica, si inseriva in una situazione economica influenzata dal proseguimento della guerra che, come detto in una riunione dei soci del marzo del 1918, aveva portato nel giro di un anno ad un aumento del 100% dei costi per il riscaldamento, il personale, le materie prime e la pellicola, a cui si aggiungevano una limitazione del prelievo di energia elettrica e una minore richiesta del lavoro di stampa[235]. In quella riunione - alla quale il Consiglio di Amministrazione si presentava dimissionario - vennero prese in esame tre ipotesi, ma le due che prevedevano l'immissione di liquidità - l'appello di Nicola a concorrere con lui all'apertura di un credito per formare un capitale liquido di 100.000 lire e l'aumento del capitale sociale a 300.000 lire - furono bocciate. Così, mancando la disponibilità ad investire nella Cenisio Film, per scongiurarne il fallimento si decise la sua liquidazione anticipata, mentre l'esistenza di macchinari e merce in magazzino permetteva ancora il pagamento dei

[229] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1918 Vol. 2, fasc. 310
[230] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1917 Vol. 2, fasc. 288
[231] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1917 Vol. 2, fasc. 259
[232] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1917 Vol. 2, fasc. 288
[233] ASCT, Catasto, Sez. 63/2, 1918, art. 2758, n. reg. 63072
[234] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1918 Vol. 2, fasc. 310
[235] Ibidem

debiti; la liquidazione, affidata a Pietro Parmetler, già economo e cassiere della società, presentava al 24 maggio del 1918 una rimanenza attiva di 16.977,25 lire pari a 850 lire per azione[236].

Il 9 giugno 1918, cinque giorni prima della conclusione della liquidazione della Cenisio Film, nasceva la Ettore Ridoni e C.[237], probabilmente denominata anche Delta Film[238], con sede in via Balangero e con un capitale sociale di 125.000 lire; tra i proprietari della nuova casa cinematografica vi era lo stesso Edoardo Nicola, il quale continuava ad affittare il teatro di posa ad altre case cinematografiche e a ditte di sviluppo e stampa come la Taurus Foto-Cinema, costituitasi nel novembre del 1919 e scioltasi definitivamente nel settembre dell'anno successivo[239], e la Marello & C. poi Collettiva Excelsior[240].

Tra i soci della Delta Film troviamo, come già nella Cenisio Film, un nucleo di importanti imprenditori: lo stesso Edoardo Nicola che aveva numerosi interessi e partecipazioni nell'industria e nella finanza[241]; Roberto De Fernex che apparteneva a una delle principali famiglie di banchieri torinesi di filiazione elvetica, impegnati nel campo della produzione serica, nella fondazione di società per costruzioni ferroviarie e in numerose banche[242]; l'industriale Pietro Villa[243] e Carlo Riccardo Hahn, anch'egli appartenente a una famiglia facoltosa di origine svizzera[244].

Anche in questo caso i soci appartenevano all'élite torinese, nella quale si intrecciavano rapporti sia nell'ambito degli affari sia in quello del tempo libero: Pietro Villa operava in un settore industriale affine a quello di Nicola e gli Hahn e i De Fernex partecipavano alle attività filantropiche della comu-

[236] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1918 Vol. 3, fasc. 128

[237] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1918 Vol. 3, fasc. 151

[238] Come attestano gli annunci pubblicitari su «La Vita Cinematografica» da noi citati di seguito, è sicuro che la Delta Film avesse la sede e il teatro di posa in via Balangero, ma nelle Guide Paravia e negli atti di società custoditi all'Archivio di Stato di Torino, non abbiamo reperito notizie relative a questa casa cinematografica. Ve ne sono invece sulla Ridoni, anch'essa con sede in via Balangero, vedi Guida Paravia, 1919. Paolo Poncino attribuisce le notizie di archivio sulla Ridoni alla Delta (PONCINO P., 1995 (1), p. 451) identificando così le due case, senza però indicare la fonte in base alla quale avanza questa ipotesi. Noi assumiamo tale ipotesi ma, per quanto ci concerne, non ne abbiamo trovato esplicito riscontro

[239] AST, Sez. Riunite, Atti di società, 1920 Vol. 2, fasc. 98 e Vol. 5, fasc. 22 e annuncio pubblicitario su «La Vita Cinematografica», 22-30 ottobre 1921, p. 17

[240] FRIEDEMANN A., 2000, p. 88

[241] Guida Paravia, 1908, 1913, 1919

[242] CASTRONOVO V., 1977 (2), pp. 63 nota 27, 64, 65, 77, 132 nota 2, e Guida Paravia, 1913

[243] Guida Paravia, 1913, 1919

[244] Ibidem

Annuncio pubblicitario della Delta Film («La Vita Cinematografica», 7-15 agosto 1918, Biblioteca M. Gromo, Museo del Cinema di Torino)

nità protestante, nelle quali abbiamo visto impegnati Rodolfo De Planta, socio della Cenisio Film, e sua moglie che era una De Fernex[245]. Accanto a questo nucleo di finanziatori vi era il pittore Ettore Ridoni, che oltre ad essere socio, sarà anche regista di molte produzioni della Delta Film, coadiuvato dallo scrittore Riccardo Artuffo, che con lo pseudonimo Fantasio firmerà molte sceneggiature, e da Filippo Costamagna che sarà direttore di scena[246]. Le iniziali di questi tre personaggi, che determineranno e caratterizzeranno l'attività della casa cinematografica, facevano parte integrante del simbolo della Delta Film: un trifoglio con all'interno di ogni foglia le lettere C, A e R[247]. Il risalto dato alle figure che curavano la produzione dei film voleva probabilmente essere una prima garanzia della vendibilità dei prodotti che la Delta Film proponeva sul mercato; su questo punto la pubblicità della casa cinematografica, che compariva sulle riviste specializzate e si rivolgeva quindi ai noleggiatori e ai proprietari di sale, era estremamente esplicita e mostrava come la Delta Film puntasse decisamente su prodotti di cassetta.

Dalla Delta Film alla chiusura dello stabilimento di via Balangero

Un annuncio pubblicitario sulla rivista La Vita Cinematografica del maggio 1919, può essere considerato una sorta di manifesto programmatico della Delta Film; intitolato Le briscole, che in gergo, come spiega l'annuncio stesso, erano «le qualità delle films che permettono [...] di fare un buon gioco, cioè di realizzare i massimi guadagni», espone chiaramente quale era la strategia della nuova casa cinematografica: «[...] oggi come ieri, il genere AVVENTURA SENSAZIONALE è quello che ha per sé il maggior numero di briscole, cioè quello che procura il maximum assoluto degli incassi. La Delta, disdegnando le papaveriche composizioni pseudo letterarie [...] ha finora creato otto films che sono tutte di avventura impressionanti [...] A questa briscola maggiore, la Delta ha avuto cura di aggiungere tutte quelle minori [...] cioè le attrici bellissime, il soggetto interessante, l'artistica messa in scena, la buona fotografia, [...] gli affissi che colpiscono [...] che fanno di ognuna delle sue films una merce preziosa»[248].

Tra il 1918 e il 1919 la Delta Film proponeva sul mercato tutte le sue bri -

[245] Guida Paravia, 1913

[246] «La Vita Cinematografica», 7-15 luglio 1918, p. 84 e MARTINELLI V., 1980, pp. 177, 235, 268

[247] «La Vita Cinematografica», 7-15 agosto 1918, p. 73

[248] Annuncio pubblicitario in «La Vita Cinematografica», 7-15 maggio 1919, p. 116. Sottolineature, maiuscole e grassetto sono nel testo

scole mettendole bene in risalto attraverso la pubblicità: un «grappolo umano sospeso nel vuoto» e la «tragica lotta sull'abisso» caratterizzavano i tanti avventurosi episodi di Olì dove comparivano «tre attrici avvenentissime»[249]; nel film Justice de Singe l'attrattiva su cui si richiamava l'attenzione era l'attrice Dina Evarist, «stella acclamatissima del varietà»[250]; Il salto della morte veniva pubblicizzato come «2000 metri di episodi acrobatici stupefacenti», assicurati dalla troupe acrobatica Viroglio[251]. Oltre ai numeri acrobatici, dal circo e dagli spettacoli di strada la Delta Film mutuava anche l'uso di animali; ne Il demone gli disse ... e in Justice de Singe comparivano le due scimmiette Bimo e Bami[252], e ne I tre vagabondi il cane Nabucodonosor[253]. Un'altra strada seguita dalla Delta Film per accattivarsi il pubblico, era quella della produzione seriale: nella pubblicità di Miss Robinson, si annunciava che alcuni personaggi sarebbero stati riproposti in altri film[254], mentre in quella di I tre vagabondi si diceva che gli sceneggiatori avevano «creato tre personaggi tipici, rappresentativi, destinati a caratterizzare la produzione della Delta»[255].

Il più fortunato di questi sarà Saetta, interpretato dall'attore Domenico Gambino - coprotagonista di quasi tutti i film ricordati[256] e di B-03391[257] , caratterizzato dall'aspetto e dagli abiti popolari, come il berretto simile ad una coppola e il pon-pon legato al collo[258]. Al di là di questi elementi esteriori, con i quali forse si voleva ingenuamente attrarre un pubblico popolare, Saetta appare però un personaggio debole in quanto eccessivamente eclettico; il dover essere di volta in volta amante coraggioso, personaggio buffonesco, super-eroe, ladruncolo, quasi a doversi adattare lui alle trame e non viceversa, portava alla mancanza di un temperamento definito che potesse suscitare una identificazione più profonda.

Alcuni film della Delta raccolsero un certo successo, come Miss Robinson[259] e Olì, che aveva ottenuto «tutte le simpatie del pubblico»[260]. Solitamente però la critica era severa nei confronti di questa merce e ne

[249] Annunci pubblicitari in «La Vita Cinematografica», numero speciale, dicembre 1918, p. 161 e «La Vita Cinematografica», 7-15 maggio 1919, p. 117

[250] Annuncio pubblicitario in «La Vita Cinematografica», 7-15 maggio 1919, p. 120

[251] Ibidem, p. 117

[252] Ibidem, p. 120 e MARTINELLI V., 1980, p. 80

[253] MARTINELLI V., 1980, p. 268

[254] Annuncio pubblicitario in «La Vita Cinematografica», 7-15 maggio 1919, p. 119

[255] Ibidem, p. 118

[256] MARTINELLI V., 1980, pp. 80, 235, 268

[257] Annuncio pubblicitario in «La Vita Cinematografica», 7-15 maggio 1919, p. 118

[258] MARTINELLI V., 1980, p. 269

[259] «La Stampa», 21/12/1919, in MARTINELLI V., 1980, p. 177

[260] «La rivista cinematografica», 25 luglio 1920, in MARTINELLI V., 1991 (1), p. 165

coglieva tutti i limiti, primo fra gli altri l'utilizzo degli elementi che avevano caratterizzato il cinema ai suoi esordi e che la Delta Film riproponeva senza alcun rinnovamento. I tre vagabondi veniva definito un «saggio discreto e passabile» che faceva porre in «benevola aspettazione», ma che, seppure partito da uno «spunto felice», era «incompleto e disuguale», «pieno di difet - ti, gravi e leggeri»[261]. Il demone gli disse ..., ritenuto un prodotto confuso e incerto nel quale sia l'elemento drammatico sia quello comico rimanevano latenti, veniva paragonato ad una «vecchia comica», che suggeriva al critico il paragone con i film di Polidor, Rubinet, Cretinetti, tutti personaggi che risalivano a prima della guerra ed erano caratterizzati sovente da una elementare comicità fisica[262].

Nella strategia della Delta film, che pubblicizzava enfaticamente una produzione con la quale si rincorrevano gli incassi muovendosi in tutte le direzioni e attingendo a forme di spettacolo di vario tipo, era ravvisabile quell'incapacità di rinnovarsi indicata dalla critica come determinante per la crisi del cinema italiano, che si era fatta via via più evidente con le case cinematografiche che nel dopoguerra proponevano addirittura produzioni precedentemente inutilizzate per la loro scarsa qualità. D'altro canto, come testimonia la vicenda della Delta Film, anche quando non liquidavano «i fondi del loro vecchio magazzino» con l'esposizione de «l'ultima scimmia e l'ultimo uomo-cannone»[263], ma si misuravano con nuove produzioni, le case cinematografiche italiane ottenevano risultati poco originali, che non riuscivano a discostarsi dai vecchi cliché dei «carnevali romani, [...] drammi da salotto o [...] stravaganze rocambolesche»[264]: «spettacoli bastardi», che non essendo «né teatro, né romanzo, né cinematografo» avevano finito per «disamorare il pubblico»[265].

Limiti riscontrabili anche nella produzione di altre case che in quegli stessi anni utilizzavano lo stabilimento di via Balangero e che continuavano a ricalcare i modelli tratti dalla letteratura di evasione, come la Fiorini Film[266] - che produrrà La montagna di ferro, Il gigante, I serpenti e la formica, e Galaor ... e ???[267], o le due case fondate nel 1920 da Adelardo Arias - la Titan Film, alla quale successe dopo breve tempo la Arias Film[268] -, che produr-

[261] «La Vita Cinematografica», 22 dicembre 1919, in MARTINELLI V., 1980, p. 268

[262] «La Vita Cinematografica» 15 febbraio 1920, in MARTINELLI V., 1980, p. 80

[263] Mercato chiuso in «La Vita Cinematografica», dicembre 1917, numero speciale, p. 167

[264] SADOUL G., 1955, p. 169

[265] In difesa dell'industria italiana. O rinnovarsi o morire in «La Vita Cinematografica», 22-30 luglio 1918, p. 57

[266] AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1919, Vol. 6, fasc. 210

[267] Annuncio pubblicitario in «La Vita Cinematografica», aprile 1920, pp. 50, 51

[268] AST, Sez. Riunite, Procedimenti fallimentari, 1921, fasc. 1592, cart. 332

Marchio della casa cinematografica Fiorini Film («La Vita Cinematografica», n. 13-14, aprile 1920, Biblioteca M. Gromo, Museo del Cinema di Torino)

ranno L'enigma della casa bianca, La principessa dei leoni, La pietra del Thibet, Il delitto della piccina[269].

Queste scelte, che si rivelarono perdenti, non sono spiegabili - o lo sono solo in parte - con le ristrettezze economiche delle case cinematografiche italiane, che d'altro canto «sprecavano» risorse finanziare per assoldare prime attrici e primi attori «fatti celebri dalla rèclame» e per sfoggiare «pazzeschi sfarzi di inscenamento»[270]. Più grave era invece l'incapacità di comprendere i gusti di un pubblico che era intanto cambiato, diventando più critico ed esigente, non solo perché più abituato al cinema, ma anche perché richiedeva ad esso forme di rappresentazione meno caratterizzate da valenze consolatorie e illusorie e più capaci di interpretare le esigenze e le istanze sociali che nel dopoguerra si erano fatte maggiormente precise ed urgenti.

Il pubblico popolare, che durante il conflitto bellico evitava la «bella e santa visione» dei campi di battaglia, tanto che un decreto del 1917 aveva dovuto rendere obbligatoria la «cinematografia di guerra»[271], negli anni del dopoguerra voleva lasciarsi alle spalle le ristrettezze economiche e l'autoritarismo soffocante del periodo bellico, per riprendere il percorso verso migliori condizioni di vita che il conflitto mondiale aveva bruscamente interrotto. Aspettativa che si traduceva in rivendicazioni forti, anche perché la guerra aveva modificato gli equilibri interni alla comunità operaia facendo sì che le esigenze delle donne e soprattutto dei giovani, espresse prima attraverso atteggiamenti diffusi ma individuali, ora influissero sulla moralità di quella comunità e ne determinassero gli obiettivi collettivi. Le donne e i giovani, entrati massicciamente nei posti di lavoro e protagonisti di clamorose forme di protesta durante la guerra, avevano acquisito un ruolo e una visibilità che nelle istanze operaie ridavano centralità, accanto ai miglioramenti salariali che compensavano il rincaro dei prezzi[272], alla riduzione dell'orario di lavoro. La richiesta di una forte riduzione di orario, sceso a otto ore a Torino prima che nel resto del paese, rappresentava una risposta solidaristica ai piani di espulsione della manodopera considerata eccedente al venire meno delle commesse di guerra, perché difendeva il lavoro e il reddito non solo dei maschi adulti, ma anche delle donne e dei giovani mag-

[269] Annuncio pubblicitario in «La Vita Cinematografica», dicembre 1920, numero speciale, pp. 38, 39

[270] In difesa dell'industria italiana. O rinnovarsi o morire in «La Vita Cinematografica», 22-30 luglio 1918, p. 57

[271] Le films di guerra obbligatorie nei cinematografi in «La Vita Cinematografica», 7-15 giugno 1918, p. 67

[272] CHABOD F., 1961, p. 38

giormente a rischio di disoccupazione.

Come si è detto, più tempo libero e maggior benessere economico, quando erano stati proposti da alcuni industriali come fattori di scambio all'interno di una strategia sindacale d'ispirazione fordista, avevano suscitato nella maggior parte dei loro colleghi diffidenza e fastidio; rivendicati da una comunità operaia che su questi temi ritrovava una maggiore compattezza, diventavano una seria minaccia. Riprendeva così forza tra gli industriali la posizione di chi intendeva affermare gli interessi e i valori dell'industria non attraverso la mediazione, bensì all'interno di una logica sostanzialmente autoritaria che, sull'onda della delusione della vittoria, poteva trovare un largo consenso nella borghesia italiana. Sia in quella intellettuale - che riteneva compito delle «classi superiori» «educare e illuminare» le «masse operaie tumultuanti» le cui autonome rivendicazioni annoverava tra i mali che «dissipavano» i frutti della vittoria[273], sia e ancor più nella media e piccola borghesia, che, impoverita dalla guerra, viveva con frustrazione l'evidente «accorciamento delle distanze rispetto allo stile di vita [...] dei ceti operai»[274] e i cui timori di una rivoluzione bolscevica, tanto infondati quanto diffusi[275], verranno amplificati dall'occupazione delle fabbriche del 1920, che contribuirà a giustificare un sentimento antioperaio di cui presto si sarebbero fatti interpreti i nascenti fasci combattenti.

Queste tensioni sociali e il clima politico e culturale che ne conseguiva, creavano una situazione diffusa nella quale all'autorevolezza data dalle idee e dalla capacità di comprendere e interpretare i cambiamenti in atto nella società, si preferiva l'acquiescenza all'autorità data dal denaro, dalla rigidità gerarchica e dalla possibilità di ricatto. Questa situazione, che contribuiva ad aggravare le debolezze del cinema italiano, un'industria esercitata in genere «non da veri industriali, ma da dilettanti d'arte», era ben individuata dalla critica specializzata che denunciava coloro che «per avere il marsuppio [...] credono d'avere altresì l'intelligenza artistica, [...] invadono continuamente un campo che non sanno coltivare e impongono la loro volontà». I produttori, mentre elemosinavano «poche lire a qualche disgraziato che vi scombiccherà giù un soggetto», rifiutavano di pagare adeguatamente autori validi, con il risultato che «il vero direttore artistico finisce per mandare a quel paese il principale [...] mentre il principale evita, come il fumo negli occhi, il vero direttore artistico e si circonda di mediocrità sulle quali l'assillo della paga mensile abbia maggior potere che non la dignità: e

[273] GALANTE GARRONE A., 1968, paragrafo III
[274] MANA E., 1998, p. 112
[275] CHABOD F., 1961, p. 51

questi legano l'asino dove vuole il padrone, e più spesso il padrone dove vuole l'asino»[276]. L'emarginazione delle menti migliori e il conseguente impoverimento delle idee facevano sì che «nulla o quasi della scottante realtà nazionale» penetrasse nel cinema italiano[277], il quale ripeteva semplicemente se stesso nascondendo semmai, come faceva la Delta Film, l'incapacità di rinnovarsi dietro il populismo della sua pubblicità, per la quale era papaverico tutto ciò che non insisteva su elementi quali la facile evasione, la spettacolarità degli effetti speciali e l'avvenenza femminile ridotta ad attrattiva.

Così i gusti del pubblico si rivolgevano sempre più alla cinematografia proveniente dagli Stati Uniti, dove gli industriali avevano ben inteso la lezione fordista che individuava nella diffusa accessibilità a consumi sempre maggiori, la premessa fondamentale per un consenso diffuso a relazioni sociali favorevoli all'industria. Una mentalità imprenditoriale questa, che influiva fortemente sull'industria cinematografica americana, i cui produttori erano consapevoli della funzione di commesso viaggiatore del cinema, che là dove penetrava faceva levitare la vendita dei prodotti e poteva propagandare modi di vita[278] tra un pubblico di massa che si presupponeva dovesse avere disponibilità di tempo e di denaro. Così com'erano consapevoli che, a partire dagli anni successivi alla guerra, gli Stati Uniti si avviavano a diventare una terra mitica, a cui gli europei iniziavano a guardare con bramosia come al paese nel quale sembravano essere già realtà le aspettative che in Europa erano diffuse ma continuamente contrastate e messe in discussione: il paese che possedeva il «segreto dei salari elevati» e il cui popolo era visto come «un popolo dell'abbondanza con un accesso crescente ai beni di consumo»[279].

Un'immagine di opulenza e di libertà di cui il cinema era il mezzo di propaganda forse più efficace e di cui esso stesso si giovava, in quanto i film americani potevano far sognare con scenografie sfarzose, ma anche semplicemente mostrando la normalità quotidiana delle storie ambientate in periodo contemporaneo: si pensi al fascino che potevano suscitare gli esterni girati in città come New York o Los Angeles. Inoltre in quegli anni nasceva a Hollywood lo star system, che rispetto alla «prospettiva limitata del vecchio divismo cinematografico prebellico», rifletteva e semmai anticipava e sollecitava, le «trasformazioni del costume sociale e morale postbellico - una

[276] In difesa dell'industria italiana. O rinnovarsi o morire in «La Vita Cinematografica», 22-30 luglio 1918, p. 57

[277] SADOUL G., 1955, p. 169

[278] Ibidem, p. 275

[279] CROSS G., 1998, p. 33

maggiore libertà sessuale, una vita di relazione, soprattutto giovanile, più intensa e intima, una moda anticonformistica piuttosto erotica, una maggiore diffusione dello sport»[280].

Alla base di questo successo vi erano sicuramente le ingenti possibilità finanziarie statunitensi ampliate dalla guerra, ma soprattutto una mentalità imprenditoriale che, nonostante la coercitività dei canoni formali e dei modelli estetici che garantivano il successo, dava grande libertà ai registi e, fedele alle regole del libero mercato e della concorrenzialità, favoriva i più diversi esperimenti. Le case di produzione statunitensi, che apparivano alla stampa specializzata italiana «fresche, giovanili, originali nel concetto, progredite e progressive nella sceneggiatura e nella tecnica fotografica»[281], soddisfavano la richiesta commerciale con un eclettismo delle tematiche per il quale tutti gli argomenti potevano essere trattati, purché il prodotto fosse vendibile[282].

Così mentre in Italia non si abbandonavano la comicità banale, l'eterno triangolo del melodramma e i tentativi di colossal a sfondo storico, gli autori statunitensi, attingendo dalla propria storia e tradizione nazionale, da anni esportavano con successo i western che, proponendo un nuovo esotismo e un nuovo tipo di eroe, conquisteranno per decenni il pubblico dei paesi più diversi. Mentre in Italia si ridava fiato alle trombe della retorica nazionalistica, nucleo prescrittivo essenziale dell'autoritarismo moderno[283] attraverso il quale gli industriali si preparavano a recuperare il terreno perduto e la borghesia a ritrovare ordine e disciplina, dagli Stati Uniti arrivavano i film di Chaplin, che alla meticolosa ricerca di forme di espressione che potessero essere comprese «da tutti e dappertutto», univa la satira e la critica sociale, l'irriverenza e la «rivendicazione della dignità umana, la cui conquista implica la canzonatura dei dignitari indegni: poliziotti, guardie carcerarie, conti, banchieri, usurai»[284].

Così, negli anni immediatamente successivi alla guerra, a dispetto delle speranze di una ripresa, la crisi del cinema italiano diventava irreversibile e vedeva la rapida scomparsa della maggior parte delle numerose case cinematografiche nate in poco più di un decennio.

Un destino al quale non potevano certo sfuggire le case minori come quelle operanti in via Balangero che tra il 1920 e il 1922 chiudevano tutte: la

[280] RONDOLINO G., 1977, p. 115

[281] In difesa dell'industria italiana. O rinnovarsi o morire in «La Vita Cinematografica», 22-30 luglio 1918, p. 57

[282] RONDOLINO G., 1977, pp. 115, 118

[283] GERMANI G., 1975, pp. 16, 17

[284] SADOUL G., 1955, pp. 186, 187

Marchio della casa cinematografica Titan Film («La Vita Cinematografica», n. 13-14, aprile 1920, Biblioteca M. Gromo, Museo del Cinema di Torino)

Fiorini Film si scioglieva il 25 marzo 1920[285]; la Ettore Ridoni & C., forse Delta Film, nel maggio dello stesso anno[286]; la Vidali Film falliva nel marzo del 1922[287]. L'ultima notizia sullo stabilimento di Borgata Ceronda arriva dall'atto fallimentare di una di queste case, la Arias Film, e risale all'agosto del 1921, quando il curatore fallimentare, recatosi in via Balangero 336, trovava gli uffici della società e il teatro «abbandonati in penoso disordine»[288].

L'edificio, sul quale non abbiamo trovato notizie riferite agli anni Venti e Trenta, rimaneva di proprietà di Edoardo Nicola fino agli anni della seconda guerra mondiale, quando veniva acquistato, come molti dei terreni circostanti, dalla FIAT[289].

Alla Cenisio Film era legata l'unica traccia che la vicenda dello stabilimento cinematografico sembrava aver lasciato nella memoria collettiva; nel secondo dopoguerra, quando l'attività era ormai chiusa da molti anni, l'edificio era chiamato dagli abitanti della zona la Cenisia, senza che per lo più fosse conosciuta l'origine di tale denominazione. Lo stabile aveva intanto assunto una destinazione d'uso mista, ospitando case di abitazione, un magazzino di stracci, la pelletteria Bonamico e un'officina della fabbrica di tecnigrafi Sacchi. Nel 1955 veniva abbattuta la parte a nord-est del complesso e le famiglie residenti si spostavano nella parte restante che, l'anno successivo, veniva anch'essa abbattuta per lasciare spazio all'ampliamento della FIAT[290].

[285] AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1920, Vol. 2, fasc. 501
[286] AST, Sez. Riunite, Atti di Società, anno 1920, Vol. 3, fasc. 271
[287] AST, Sez. Riunite, Procedimenti fallimentari, 1922, fasc. 1714, cart. 345
[288] AST, Sez. Riunite, Procedimenti fallimentari, 1921, fasc. 1592, cart. 332
[289] Guida Paravia, 1941-1942 e 1946-1947
[290] Testimonianza, raccolta dagli autori il 4 dicembre 2002, della signora Caterina Bergesio che ha vissuto con la sua famiglia nell'edificio tra il 1947 e il 1956

BIBLIOGRAFIA

AUERBACH E., 1997, Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale, Einaudi, Torino

BAGLIONI G., 1974, L'ideologia della borghesia industriale nell'Italia liberale, Einaudi, Torino

BALAZS B., 1952, Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova, Einaudi, Torino

BELLOCCHIO M., 2000, Aghi e cuori. Sartine e patronesse nella Torino d'inizio secolo, Centro Studi Piemontesi, Torino

BELLOCCHIO R., 2000, Tra eleganza e austerità. Il regno della moda sulle pagine de 'La donna', in Bellocchio M., Aghi e cuori. Sartine e patronesse nella Torino d'inizio secolo, Centro Studi Piemontesi, Torino

BENIGNO M., DELFINO T., 1993, Antonio Gallo e la sua presenza a Lucento, in «Bollettino di ricerca storica sulla periferia urbana», n. 5, marzo 1993

BERNARDINI A., 1981, Cinema muto italiano, Laterza, Roma - Bari

BERTA G., 2001, L'Italia delle fabbriche. Genealogie ed esperienze dell'industrialismo nel Novecento, il Mulino, Bologna

BIANCHINI A., 1995, La luce a gas e il feuilleton: due invenzioni dell'Ottocento, Liguori Editore, Napoli

BRUNETTA G. P., 1989, Buio in sala, Marsilio, Venezia

BURCH N., 2001, Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico, Editrice Il Castoro, Milano

BURI V., 1909, Feste giubilari dei 25 anni di fondazione dell'asilo Infantile Principessa Isabella in Lucento, Tipografia Palatina, Torino

CAPRIOGLIO S. (a cura di), 1980, Antonio Gramsci. Cronache torinesi 1913-1917, Einaudi, Torino

CASTRONOVO V., 1977 (1), Giovanni Agnelli. La Fiat dal 1899 al 1945, Einaudi, Torino

CASTRONOVO V., 1977 (2), Il Piemonte, Einaudi, Torino

CHABOD F., 1961, L'Italia contemporanea (1918-1948), Einaudi, Torino

Comportamenti collettivi e relazioni comunitarie nella periferia torinese dall'industrializ - zazione al Novecento: Barriera di Lanzo, Madonna di Campagna e Lucento, 2001, Seminario autogestito interdisciplinare, Università degli studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia e di Scienze della Formazione

Comunità, lavoro delle donne, organizzazione operaia e degli industriali (1889-1902), 2001, in Soggetti e problemi di storia della zona Nord-Ovest di Torino dal 1890 al 1956, a cura del Laboratorio di ricerca storica sulla periferia urbana della zona nord-ovest di Torino, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Scienze della Formazione, Torino

CROSS G., 1998, Tempo e denaro. La nascita della cultura del consumismo, Il Mulino, Bologna

DE RIENZO G., 1983, Guido Gozzano, Rizzoli, Milano

Dizionario Biografico degli Italiani dell'Istituto della Enciclopedia Italiana G. Treccani, 1985, Società Grafica Romana, Roma

DRAGONE P., 2000, Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1865-1895, Banca CRT, Torino

Enciclopedia dello spettacolo. Dizionario degli autori e delle opere, 1954, Le Maschere, Roma

FABRI I., 1997, Le teste coronate, in La fabbrica della fantasticheria, Testo & Immagine, Torino

FARINA R. (a cura di), 1978, Un nocciolo di verità, La Pietra, Milano

FLORES D'ARCAIS G., 1953, Il cinema. Il film nella esperienza giovanile, Liviana, Padova

FRIEDEMANN A., 2000, Note sulla Positiva e altre società di sviluppo e stampa in «"Q fert". Quaderni Fert di ricerca storica», n. 3, dicembre 2000

FRIEDEMANN A., 2002, Le case di vetro. Stabilimenti cinematografici e teatri di posa a Torino, biblioteca Fert, Torino

GALANTE GARRONE A., 1968, Introduzione a Momenti della vita di guerra. Dai diari e dalle lettere dei caduti 1915-1918, di Omodeo A., Einaudi, Torino

GERMANI G., 1975, Autoritarismo, fascismo e classi sociali, il Mulino, Bologna

GIANGIOIA M., 1988, I café chantant torinesi in «Studi Piemontesi», novembre 1988, vol. XVII, fasc. 2

GRIGNAFFINI G., 1995, "Signore e signori: il cinematografo", Marsilio, Venezia

HAUSER A., 1979, Storia sociale dell'arte, Einaudi, Torino

I mutamenti della moralità comunitaria e delle condizioni sociali nel periodo giolittiano (1903-1914), 2001, in Soggetti e problemi di storia della zona Nord-Ovest di Torino dal 1890 al 1956, a cura del Laboratorio di ricerca storica sulla periferia urbana della zona nord-ovest di Torino, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Scienze della Formazione, Torino

IMARISIO M. G., SURACE D., MARCELLINO M., 1996, Una città al cinema. Cent'anni di Sale Cinematografiche a Torino 1895-1995, AGIS, Neos Edizioni, Rivoli

JALLA D., MUSSO S., 1981, Territorio, fabbrica e cultura operaia a Torino (1900-1940), Regione Piemonte, Torino

JOCTEAU G. C., 1999, La nobiltà piemontese e le trasformazioni economiche e sociali, in Grande impresa e sviluppo italiano. Studi per i cento anni della FIAT, a cura di Annibaldi C. e Berta G., il Mulino, Bologna
LAVIN I., 1996, Erwin Panowsky. Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema, la Rolls Royce, Electa, Milano

LAY A., 1988, Ore di fabbrica. Lotte per l'orario di lavoro in Piemonte (1878-1914), in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», anno LXXXVI, secondo semestre 1988

LIBERTI M., 1997, Cinema e pre-cinema a Torino. Documenti dal 1896 in La fabbrica della fantasticheria, Testo & Immagine, Torino

MAHER V., 1983, Un mestiere da raccontare. Sarte e sartine torinesi fra le due guerre in «Memoria. Rivista di storia delle donne» n. 8, 1983

MANA E., 1998, Dalla crisi del dopoguerra alla stabilizzazione del regime, in Storia di Torino. Dalla Grande Guerra alla Liberazione (1915-1945), a cura di Tranfaglia N., Einaudi, Torino

MARTINELLI V., 1980, Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra. 1919 in «B&N Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia», fascicolo 1/3

MARTINELLI V., 1991 (1), Il cinema muto italiano. I film della Grande Guerra. 1918 in «B&N Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia», numero speciale

MARTINELLI V., 1991 (2), Il cinema muto italiano. 1917 in «B&N Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia», numero speciale

MARTINELLI V., 1992 (1), Il cinema muto italiano. I film della Grande Guerra. 1916 in «B&N Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia», numero speciale

MARTINELLI V., 1992 (2), Il cinema muto italiano. I film della Grande Guerra. 1915 in «B&N Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia», numero speciale

MCLUHAN M., 1964, Gli strumenti del comunicare, Il Saggiatore, Milano

MONTELEONE R., 1985, Socialisti o 'Ciucialiter'? Il PSI e il destino delle osterie tra socialità e alcoolismo in «Movimento operaio e socialista», anno VIII, n. 1

MONTELEONE R., 1991, Introduzione a Il tempo del riposo, Feltrinelli - CGIL, Milano

MUSSO S., 1998, La società industriale nel ventennio fascista, in Storia di Torino. Dalla Grande Guerra alla Liberazione (1915-1945), a cura di Tranfaglia N., Einaudi, Torino

OLIVA G., 1991, Sport, e classi popolari a Torino negli ultimi decenni del XIX secolo, in Il tempo del riposo, Feltrinelli - CGIL, Milano

ORTAGGI S., 1988, Il prezzo del lavoro. Torino e l'industria italiana nel primo '900, Rosenberg & Sellier, Torino

PALAZZI M., 1997, Donne sole. Storia dell'altra faccia dell'Italia tra antico regime e società contemporanea, Bruno Mondadori, Milano

PERRUCA B., ROMEO G., COLOMBERO B., 1985, La storia del Torino, La casa dello sport, Torino

PONCINO P., 1995 (1), Le case di produzione torinesi del cinema muto in «Studi Piemontesi», novembre 1995, vol. XXIV, fasc. 2

PONCINO P., 1995 (2), Breve storia dei cinema torinesi, Giulio Bolaffi, Torino

POZZO F., 1988, I cento volti di Renzo Chiosso in «Studi Piemontesi», novembre 1988, vol. XVII, fasc.2

Le proiezioni fisse-cinematografiche nelle scuole comunali, 1925, Città di Torino, Editore Anfossi, Torino

PROLO M. A., 1938, Torino cinematografica prima e durante la guerra in «Bianco e Nero. Quaderni mensili del centro sperimentale di cinematografia», anno II, n. 10, 31 ottobre 1938

PRONO F., 1997, Atti di nascita del cinema a Torino, in La fabbrica della fantasticheria, Testo & Immagine, Torino

RONDOLINO G., 1977, Storia del cinema, UTET, Torino

RONDOLINO G., 1980, Torino come Hollywood (capitale del cinema italiano 1896-1916), Cappelli, Bologna

RUGAFIORI P., 1998, Nella Grande Guerra, in Storia di Torino. Dalla Grande Guerra alla Liberazione (1915-1945), a cura di Tranfaglia N., Einaudi, Torino

SADOUL G., 1955, Storia del cinema, Einaudi, Torino

SCHIAVI L., a.a. 1996-97, Territorio, industria e trasformazioni sociali in Borgata Ceronda tra il 1877 e il 1908, Tesi di laurea, rel. N. Tranfaglia, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia

SECCOMBE W., 1997, Famiglie nella tempesta. Classe operaia e forme familiari dalla rivoluzione industriale al declino della fertilità, La Nuova Italia, Firenze

SORICE M., 1998, L'industria culturale in Italia, Editori Riuniti, Roma

SPRIANO P., 1972, Storia di Torino operaia e socialista, Einaudi, Torino

TESIO G., 1980, Le lettere, in Torino città viva, da capitale a metropoli 1880-1980. Cento anni di vita cittadina. Politica, economia, società, cultura, Centro Studi Piemontesi, Torino

Schede

Premessa

Con questo numero dei Quaderni prende avvio la sezione dedicata alla pubblicazione degli elabotari su soggetti e oggetti del territorio. Si tratta di testi che cercano di esporre le vicende storiche relative a singoli soggetti, senza però la pretesa di approfondirne il contesto o di svolgere analisi comparative, distinguendosi così dalle monografie. Gli elaborati possono dunque essere intesi come tasselli che costituiscono la base informativa per chiunque voglia condurre un'attività di ricerca. Per rendere pubblico questo patrimonio, presso il Centro di Documentazione Storica è stato costituito uno schedario che raccoglierà le informazioni sui soggetti ed oggetti della comunità e del territorio, quali associazioni, gruppi informali, famiglie, istituzioni, strutture produttive, etc.[1] Tali informazioni possono essere costituite non solo da un elaborato, ma anche da segnalazioni bibliografiche o documentarie, organizzate secondo tipologie di appartenenza per facilitarne la ricerca tematica. Chiunque sia interessato alla storia del territorio compreso dalla Circoscrizione 5 potrà consultare e arricchire lo schedario; i modi e gli strumenti per farlo, nonché ulteriori chiarimenti, sono stati pubblicati recentemente sul Notiziario del CDS[2] in distribuzione presso la sede del Centro. L'elaborazione di una scheda può anche rappresentare un primo approccio all'attività di ricerca storica; per questo il CDS proporrà, come è già avvenuto nell'anno 2000, dei seminari di schedatura aperti a chiunque sia interessato.

Gli elaborati che vengono pubblicati sono preceduti dai dati relativi al soggetto che viene trattato e alla sua collocazione nello schedario del CDS.

[1] Per l'articolazione tematica dello schedario vedi CDS 5 Notiziario del Centro di Documentazione Storica della Circoscrizione 5, anno 1, n. 1, settembre 2001, p. 3, anche se con l'avvio dell'attività di schedatura e l'individuazione di nuovi soggetti tale articolazione ha subito e potrà ancora subire variazioni

[2] Ibidem, anno 3, n. 1, febbraio 2003, pp. 1-7